

دكتور عبد المحسن المشك

البيان والفصل

TO BEATPON



البيان والفكر

تأليف

دكتور عبد المحسن المشايخ

١٩٧١

ESEN-CPS-BK-0000000466-ESE

432464

مطبعة احمد علي منجم

٢٩ ش الجيش ت ٩٠١١٩٣

جمال عبد الناصر

إلى زعيمنا الخالد باعث نهضتنا العلمية والثقافية وقد كنت
أتمنى أن يظهر هذا العمل في وجوده وعزائي أن جمالا في
أذهاننا وتفكيرنا وسيظل حافزا للعمل في طريقنا الذي خطه
ورسمه للجميع .

إلى

روح الأساتذة العظام دعائم المسرح العربى الأول من
روزاليوسف وعزيز عيد وجورج أبيض ونجيب الريحانى
وبديع خيرى وكل من أفنوا أنفسهم فى سبيل المسرح
إلى الضيف أحمد النجم الذى ما كاد يضىء حتى هوى

إلى

عميد المسرح العربى الأستاذ الكبير يوسف وهبى

إلى

المخرجين وإلى نجوم مسرحنا العربى اللمعة
وإلى الأبراعم الذين سيزدهر بهم المسرح

إلى القمة
نجيب محفوظ

إلى
أب المسرح العربي
زكي طليمات

إلى

الأساتذة والدكاترة

كتاب الأدب الدرامى العربى وفى مقدمتهم
كاتبنا العبقري توفيق الحكيم

إلى

شعراء الدراما العربية الكبار

أمير الشعراء أحمد شوقي والشاعر المطبوع عزيز أباطة
والشاعرين صلاح جاهين وصلاح عبد الصبور

إلى

الباحثين في التياترو المصرى القديم الأساتذة

زيتة واطين دريوتون

والأستاذ الدكتور ثروت عكاشة الذى يعمل بقلبه وقلبه

إلى

الصديق الفنان الكبير بدر الدين أبو غازي

إلى أمي

أستاذي الأول

إلى

منائر الثقافة الخالدة

أثينا الإسكندرية روما

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لقد أردت في هذا البحث القصير أن أرسم صورة مبسطة للتياترو القديم منذ نشأته الأولى حتى عصر الإمبراطورية الرومانية لكل من يهتم بتاريخ المسرح ونشأته ومعالمه الأثرية من المثقفين الذين يهتمون بالمسرح ومن المختصين في الآثار ومن يدرسون من الناشئين . ولقد حرصت على استعمال الألفاظ القديمة ومحاولة أن أشرح معانيها ولم أتقيد بالكلمات الحديثة العربية حتى لا يتوه المسمى اليوناني الذي بقي حتى الآن ، وقد تغير مدلوله عندنا ، وقد حرصت لذلك على استعمال كلمة « التياترو » ، وتطور مدلولها فهذه الكلمة تشمل محتويات التياترو وكل أجزائه ، وقد حاولت الكلام عن كل جزء منها بالتفصيل ولم استعمل اللفظ العربي بدل التياترو أى (المسرح) خوفاً من الخلط بين المسرح كجزء من أجزاء التياترو القديم ومدلوله الحديث الشامل كبديل للفظ التياترو ، على أنى قد استعملت كلمة المسرح أحياناً في مواضع بعيدة عن اللبس واختلاط المعنى ، ثم أيضاً كان ذلك حرصاً على أن يعرف المثقفون عن طريق البحث الأثرى — أصل الألفاظ التي يقرأونها باللغات الأوربية ومعناها الأولى وكيف تغير مدلول بعضها عندنا الآن ،

ثم قبل كل شيء لأنى اعتقد يقيناً بأن أحداً لا يمكن أن يعرف التياترو المعاصر على حقيقته إلا إذا عرف التياترو القديم بالتفصيل . لقد حاولت هنا أيضاً إيجاد كلمات عربية مترادف وترجم الكلمات اليونانية المعبرة عن نواحي التياترو فمثلاً ترجمت معنى (الميموس Mimos) بالكوميديا الشعبية ثم كلمة (ساتير Satyros) بالدراما الأسطورية أو الأسطورة ، ولكنى اكتفيت أحياناً بشرح معنى بعض الكلمات واستعملت مدلولها القديم اليونانى أو اللاتينى لاستمرار استعمالها فى لغتنا حتى الآن رغم تغير مدلولها فى العصر الحديث ويجب أن أشير هنا إلى أنه وإن بدا للقراء انى أسوق معنى غير ما يعرفون ، انى التزم بالمعنى القديم الذى تدل عليه الكلمات القديمة ، إذ أن فترة هذا البحث تبدأ على وجه التقريب من القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن الثالث أو الرابع بعده ولا بد أن تدخل على الوضع كله تعديلات تناسب روح عصرنا الآن .

إلا اننى قد اتخذت من واقعنا المسرحى الحديث بعض أمثلة أردت أن أقرب بها لتصور القارىء ما كان عليه التياترو القديم وخاصة فى الكوميديا الشعبية ، وقد أشرت كثيراً إلى مواضيع « ساعة لقلبك » وهى سلسلة فكاهية بديعة كانت موجودة من فترة طويلة قام بها نجوم الفكاهة عندنا مثل عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس ومحمد عوض وسليمان وحسين الفار وأحمد الحداد وخيرية أحمد وجماليات زايد وأمين الهنيدى وغيرهم من أساتذة الفكاهة وبكل أسف توقفت الآن ، وقد ذكرت كذلك حلقات

صغيرة ملحقة بحلقات ساعة لقلبك تسمى «قصاقيص» . وعند
كلامي عن الاحتفالات بأعياد ديونيسوس أشرت إلى ما ذكره
بعض العلماء المشتغلين بدراسة الدراما من المستشرقين عن
«الذكر والزار» واضفت إلى ذلك بعض ما يشبه هذا في موالد
الأولياء عندنا ، ولكن ذلك لم يكن إلا مثلاً يصور ما كان قائماً
قديماً ولم أرد من ذلك إيجاد صلة أو تأثير يوناني على عبادتنا
أو عاداتنا الإسلامية فلم يحدث هذا مطلقاً ، فهذا التشابه لم
يكن إلا نتيجة لطبيعة وجود البشر وما وجد عندهم جميعاً قديماً
وحديثاً من ظروف خاصة متشابهة تجعل الناس يسرون في خط
شبه واحد ، فطالما وجدت احتفالات ومواكب دينية لآلهة أو
لأولياء أو لأبطال كان تصرف الناس قديماً وحديثاً متقارباً فيه ،
فالتبطل والتجلى والتقاليد تكاد تكون متشابهة وخاصة إذا
كانت البلدان متقاربة والأجناس غير متباعدة من قديم الزمن
فخوض البحر الأبيض المتوسط ، مناخه وأجناسه تكاد تكون
وحدة جغرافية متجانسة تقريباً . ولم أجد ذكراً للمسرح الإسلامي
والواقع أن العصور الدينية مسيحية أو إسلامية كانت بعيدة عن
التياترو رغم وجوده حولها .

ولم أذكر أن تجد المكتبة العربية في هذا البحث بعض
ما يستفاد به في هذا الفرع من الآثار كما أرجو أن يتقبله متحفنا
العزیز قربانا وتحمية إلى منار عال كبير يشع بنور العلم والمعرفة والمجد
والفن ، من وفرة ما يزرع به من كنوز الحضارات القديمة في كل
عصور التاريخ ، يظلل ويسع جميع الباحثين ، كريماً لا يرضى على أحد

من ينهلون منه ، يسخو على المستزידين من علمه واسرارہ ويجود
عليهم بما يشتهون ، لا يتعالى ولا يزهو ولا يمن ولا يضيق
ولا يتعصب ، يحج إليه الإنسان من كل الدنيا وهو ثابت راسخ
شامخ حافظ أمين على الحقيقة والتاريخ ، في بساطة وتواضع استاذ
كبير عظيم يعرف العالم فضله ويعيش الإنسان في رحابه احلى وأجمل
وأمتع لحظات الحياة .

هل وجد التياترو المصرى القديم؟

ليس من السهل التحدث عن تياترو مصرى قديم رغم وفرة النصوص التى لها صبغة درامية دينية ولكنها لا تعدو ما قاله عنها الباحثون أنها تمثل الأدب المسرحى الدينى فى مصر الفرعونية هذا الأدب كان له مجال عرض حركى دينى يقوم به كما نعرف من النقوش والنصوص رجال الدين ومن فى حكمهم من العابدين دون مناظر ولا نظارة أو مشاهدين يتابعون الأحداث المسرحية والصراع من أجل الخير أو من أجل هدف سياسى يزمن إليه بالصراع بين الآلهة كما سترى فى قصة (رجوع ست) مما يحاوله العلماء الباحثون الأثريون وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور دريوتون الذى كان أبرز المهتمين بدراسة المسرح المصرى القديم .

ومن تحليله للنصوص الأدبية الدينية القصصية يستمد منها دليلا على وجود المسرح والحق أنها طقوس تكمن فيها نواة لقيام المسرح فى طوره البدائى الدينى لا دليل على وجود التياترو الصحيح كما عرفناه عند اليونان .

وفى بحثه هذا يسوق الأستاذ دريوتون دليلا أثريا ماديا كشفت عنه الحفائر هو وجود عناصر غامضة اركيولوجية لما يقول عنه أنه تياترو ، فيذكر أن مسألة مكان تمثيل هذه المسرحيات أمر أهميته ثانوية وللآن لم يوجد أى عنصر ثابت يقوم دليلا على هذا المكان فالطقوس لا تتطلب طبيعتها إلا وجود القائمين بها .

أو المشتركين فيها ولا داعي لوجود أما كن للمشاهدين ، إلا أنه ابتداء من الإمبراطورية الثانية في طيبة ، ظهرت في أبنية المعابد أما كن للمشاهدين عبارة عن مكعبات من الطوب على حوافها أفريز ومن رصيفها يمكن الدخول إليها بطرقات منحدرية وهذه الأماكن المرتفعة أو المقاعد وجدت في أول الأمر خارج المعبد عند منتهى الطريق حيث تطل على البللون (البوابة) الرئيسى وتطل أيضاً على « ماردة » (مرسى) القناة التى يدخل منها الفرد إلى المعبد ، وقد ظهرت هذه الأماكن فى الكرنك ثم مدينة هابو وميدا مود ثم انتشر استعمالها فى داخل الأماكن المقدسة إذ كشفت الحفريات فى مدينة الطود عن مرتفع ذى أعمدة يشرف على الجانب الشرقى للبحيرة المقدسة « فإذا كان هذا التقليد الجديد من تأثير طراً على احتفالات للتسلية بالنسبة لذوق العصر فيمكن للإنسان أن يرى فى هذه الأماكن المرتفعة ذات الأعمدة تحقيقاً آخر لفكرة التياترو وربما يمثل أيضاً فى عناصر ثابتة من البناء بمثابة من الطوب النىء أو الخشب كانت تستعمل زمناً طويلاً لجلوس المشاهدين فى المسرحيات القروية والى أحالها تهدم القرى إلى قراب . »

ان هذا الأثر الغامض الذى يذكره الأستاذ دربوتون ليس دليلاً على وجود التياترو الذى نعرفه فلم يحدث أن تكلم عنه أحد من كتاب اليونان الذين زاروا مصر وشاهدوا الكثير منها مما يعرفونه فى بلادهم وكان للتياترو دور كبير فى حياتهم ومنهم من عاش بمصر حقبة طويلة مثل الفيلسوف فيثاغورث الذى عاش فى مصر وبالذات فى معابدها ٢٢ سنة تعلم من المصريين أسرارهم

الدينية وطقوسهم وفلسفتهم وإذا صح ما ذهب إليه هذا العالم الكبير من تحديد أما كن مبنية ثابتة للتياترو فان المعابد التي أقيمت في العصر اليوناني الروماني لم يوجد فيها اثر لهذه المباني وهي أولى أن تبرز فكرة التياترو إذ انهم خالقوه ومطوروه .

والواقع أن التمثيليات غير الدينية التي يستخلصها من النصوص، قد وجدت في كل العالم القديم وقد كان مكان ادائها هو ساحة الجرن، وان هذه المقطوعات لا تعدو أن تكون مقطوعات فولكلورية مرتبطة بالدين ولكنها بعيدة عن تعقيدات الطقوس والأسرار وكان يقوم بها فرق غنائية راقصة تصحبها موسيقى على غرار مجموعات الغجر الجواله أو المداحين في أيام الأعياد ومواسم الحصاد، وحول ساحة الجرن يقف القرويون لمشاهدتها وربما يشاركونهم في ترديد الأغاني أو الأناشيد، ويقول أحد مؤرخي المسرح القديم أنه لا زال إلى الآن في القرى اليونانية تقام حلقات الرقص في الجرن ولا زالت الخرافات تقول بأن الأشباح تقوم برقصات في دائرة الجرن في أوقات معينة . وفي النصوص اليونانية يرد ذكر الجرن المقدس لديمتر (Demeter) إلهة الزراعة والخصب ثم أيضاً ذكر القمح المقدس، وعندما يدرس القمح يقام احتفال ديني يسمى ثاليسيا (Thalysia أي احتفالات الحصاد) في ساحة الجرن تقدم فيه للإلهة بشائر المحصول قرباناً، وفي مدينة إلوسيس Eleusis اليونانية التي ربما تكون منشأ زراعة القمح الأولى، يطلب الكاهن من الناس عمل فطائر من أولى ثمار الحب يقدمونها إلى الإلهة (ديمتر)، ثم في «دلف» وجد جرن مقدس داخل

معبد أبوللون (Apollon) كان يجتمع فيه الكهنة والقرويون
ويقومون احتفالاً للإله في المعبد ، ثم كل ثمانى سنوات كانوا
يقيمون عشة إلى جانب الجرن وحسب الطقوس يقومون بحرقها .
ويقول المؤرخ اليونانى بلوتارخوس إن هذا العمل الجرىء كان
رمزاً للصراع الأزلئ بين أبوللون وعدوه الثعبان وانتصار الإله
عليه . وقد سمح رجال الدين للشعراء والكتاب برواية قصة
هذا الصراع فيما يكتبون . وقد يبدو هذا اقتراباً من العمل
المسرحى الحقيقى .

إنه من المؤكد أن دائرة الجرن هى الأصل لدائرة الأركسترا
الأولى فى التياترو القديم اليونانى الذى لم يكن المسرح عنصراً
أساسياً فيه فى ذلك الوقت كما سنرى فيما بعد ، وقد عثر أخيراً على
لوحتين يونانيتين تقرر نصوصهما أن الناس فى مناسبات خاصة
كانوا يرقصون ويخطبون فى الجرن .

قبل ذلك بقرون عديدة كان الجرن فى مصر له دور مماثل ،
فكان المصريون يكبدسون فيه الحبوب يهرسها الحير والثيران وكان
محيط الجرن مسوراً بالقش أو ربما بأحجار ، وقد أتى ذكر ذلك
الجرن فى نص الرمسيوم الذى يعتبره الأستاذ زيته المثال المصرى
القديم لصورة معدلة بعض الشيء أتت متأخرة للتراجيديا فى أثينا ،
مع أن الأستاذ دريوتون عارض هذا الرأى واعتبر هذا النص
طقوساً دينية أكثر منه تصويراً مسرحياً ، أى دايكيلون باللغة
اليونانية (deikélon) .

فالنص يذكر منظراً فيه بعض الحيوانات من حمير وثيران

تهرس القمح في الجرن يسميها الإله حورس « خدّم ست الشرير »
ثم يقول منتقماً لأبيه أوزوريس « أنا أقتل من أجلك الذين
صرعوك » ، ويعنى بذلك تضحية هذه الحيوانات في هذه الدراما التي
قامت بمناسبة تولي سيزوستريس الأول العرش في الأسرة ١٢ .
وكان الملك يقوم فيها بدور حورس .

وفي فقرة أخرى منظر احتفال شبيه بهذا قام بدراسته
الأستاذان بلا كمان وفرمان ، ويظهر هذا المنظر على جدران
المعابد المصرية ولكنه قد صور مفصلاً في معبد أدفو ، ويرجع
تاريخه إلى الدولة القديمة ، يقوم الملك هنا أيضاً بدور حورس
وهو يسوق أربعة ثيران صغيرة مختلفة الألوان إلى الجرن الذي
يسميه مقبرة أبيه أوزوريس ، وهذه الحيوانات تطرد الأعداء
وتحفظ القمح منهم ، ويقصد بالأعداء هنا الحشرات من الثعابين
والدود التي تفسد القمح ، والاحتفال هنا كما يقول الباحث قصد به
جعل المحصول وفيراً فيشعر الناس بالاستقرار ويؤكد قوة الملك .
وكذلك كان الجرن في « العهد القديم » مجالا لهذه الاحتفالات
الدينية بل وكان في وسطه مذبح كالأوركسترا اليونانية ، توضع
عليه بشائر الثمر من الحبوب في مناسبة عيد قدس الأقداس ثم
كانت تذبح عليه أيضاً الثيران التي كانت تقوم بهرس القمح .

إن أكثر ما يقال في هذا أنه بداية نواة لنشوء التياترو في العالم
القديم كله ، والحقيقة أن التياترو كان في نشأته مقدساً ، والممثلون
مقدسون أيضاً ، وكانت المسرحيات والقصص كلها دينية ، وكانت
تمثل في أيام الأعياد المقدسة فعلاً ، ولا زال عندنا حتى يومنا هذا

فرق المداحين الذين يتجولون في مناسبات الموالد ، وإنشادها
الديالوجي كله مستمد من سير الأنبياء والأولياء بمصاحبة الموسيقى
وكذلك الاحتفالات العامة مثل فيضان النيل ، وكذلك حلقات
الذكر الصوفي .

هــذا هو طابع التياترو في مصر القديمة ، وفي بداية كل
الحضارات التي أتت بعدها ؛ ولكن في مصر ظل محافظاً على حالته
بمجداً لم يطرأ عليه تغيير ولم يتطور .

أما قمة الدلائل التي يركز عليها الأستاذ دريوتون لإثبات وجود
التياترو هي ما يسمى « بلوحة ادفو » ، التي وفقاً لترجمة الدكتور
دريوتون — تذكر شخصاً يدعى (إـمحب) كان خادماً لممثل
جوال ، ولكننا يجب أن نتحرز من قبول هذه الترجمة إطلاقاً لأن
الأستاذ « فيكننتيف » أحد الأساتذة اللغويين قد عارض هذه الترجمة
واقترح ترجمة بعيدة كل البعد عن معنى ترجمة الأستاذ دريوتون بما
جعل هذا النص يخرج عن هذا الموضوع نهائياً رغم تحليل الأستاذ
دريوتون وما يسوقه من تأويلات وشرح غير مقنع .

ومن ألقاب إـمحب هذا كما يقول الأستاذ دريوتون « أنا الذي
كنت ملازماً دائماً لسيدى في تجواله وأنا الذي أجابته في إنشاده ،
فإذا كان هو إلهاً فـأنا أمير ، وعندما يقتل كنت أنا أرد الحياة » .
على أساس هذا النص يرى الأستاذ دريوتون أن الممثلين
المتجولين كانوا يحتفلون ليلاً في الأعياد مع القرويين في ساحة
أو في أحد المنازل يغنون ويرقصون ، بل حتى ويمثلون بعض
التمثيليات مما عندهم من قصص من الدولة ١٢ كما هو في أيامنا

هذه ، كذلك يرى رغم اعتراض الأستاذ فيكنتيف على هذه الترجمة — أن هذه الوثيقة «لوحة ادفو» قاطعة في تدليلها على وجود التياترو ، ثم أنه أيضاً يجذب رأى أحد العلماء الذى يرى أن قصص الحب الغنائية ذات الديالوج بما تركه الكتاب القدماء من تراث مزدهر من الشعر والنثر يجب أن تضاف إلى النصوص الدرامية ، ويعتقد أن هذا النوع كان رائجا محببا فى وادى النيل حتى تجاوز النطاق الذى حددته المراسم الكهنوتية — على الأقل فى بعض المظاهر الخارجية — التى ترضى مناسك الشعب وقد غزت هذه القصص المعبد أيضا وأثرت فى نفس الوقت على جماعة المنشدين والراقصات وكل ذلك كان غريبا عن الروح التى أوحى بالطقوس .

ويربط الأستاذ دريوتون بين ذوق الشعب وبين هذه القصص الغنائية ذات الديالوج المحبوبة ، وبين مرثيات أزيس ونفتيس الصريحة التعبير والخالية من أى رمزية مقدسة تنشدها المغنيات الراقصات على باب المعبد فى فترة الحداد على أوزوريس وكل ذلك كان على عكس ومخالفة الطقوس الكهنوتية ، ففكرة المراسم تنقصها والشخصية الصريحة المرئية للتصور المسرحى تبرز من مخالفة العادة فى ان الممثلات (وهن لا يشترط أن تكن من طائفة المقدسين) يحملن على أكتافهن أسماء ازيس واوزوريس حتى يتبينهن المتفرج وربما كان فى ذلك إجراء متبع فى المسرح الشعبى كما كان فى العصور الوسطى من أن بعض الممثلين كانوا يحملون أسماءهم مطرزة على ملابسهم .

ورغم كل شيء فإن هذه النصوص جميعها نصوص دينية يأتى
الناس لحضورها ومشاهدة الاحتفالات الدينية التى تقام أمامهم ،
وربما يشاركون فيها فذلك مجمع للعبادة أولاً . وقد يوجد فيها نواة
لنشأة التياترو فى طور بدائى دينى .

وتحليل العلماء لهذه النصوص الدينية الدرامية وخاصة الأستاذ
دريوتون كان من أجل إثبات وجود التياترو بمعناه الحقيقى .
والحقيقة أن ذلك شيء بعيد عن الواقع . فتركيز الأستاذ تريوتون
على لوحة ادفو إنما هو مجرد فرض غير واقعى يريد أن يستخلص
منه بالظن شيئاً غير موجود ، وهو يرى أن هذه اللوحة تحتوى
على تمثيلية حقيقية وزعت أدوارها على السيد كإله والخادم كأمر
ثم يوجد معهما كومبارس يتدخل فى الموضوع ، يقتلهم الإله ويردهم
الأمير للحياة ، ويتخيل أن ذلك لا يحدث إلا بتحويلات كثيرة فى
الموضوع المسرحى مجموعها يكون دراما حقيقية ولكنه يرى
فى ذلك أيضاً سيناريو شعبياً ساذجاً غريباً عن روح الديانة المصرية
الصحيحة وليس فيه احترام لعدم معرفته بالإله — فالإله قاتل
والآدمى يعارض مشيئته ويرد القتلى للحياة — هذا التأويل والذهاب
فيه إلى حد الإغراق وتحميل النص بأكثر مما فيه والتخيل ، يقصد
به المؤلف كما يقول « أنه بدون دليل لوحة ادفو ما كان أحد يجرؤ
أن يتصور وجود التياترو المصرى القديم وعلى وجه التحديد على
هذا الوجه ، فإلى هذا الحد كان الناس متأثرين بادعاء اليونان بأنهم
مخترعو التياترو ، ثم يضيف أن « نص هذه اللوحة لا يهدف فقط
إلى مجرد إنشاد — تصاحبه موسيقى — يمثل كما كان الاعتقاد

السائد، أى المستوى الذى أريد حديثاً وضع التياترو المصرى فيه. .
ويؤيده فى ذلك الدكتور ثروت عكاشه وهو أحد الباحثين فى
التياترو المصرى القديم فيقول معلقاً على ترجمة وتحليل الأستاذ
دريوتون لنص ادفو : محال أن تكون هذه الأحداث فى مجموعها
غير أساس لإحدى المسرحيات وأن بهذا الدليل (أى نص ادفو)
الذى كشف وجود مثل حق أصبحنا لا نفتقد ما تدفع به الادعاء
الإغريق بأنهم هم الأرباب الأول للمسرح ، ولكن أين هو الممثل
الحق وما هو اللفظ الهيروغليفى الذى يدل على الممثل فى نص
ادفو ، إن نفس مناقشة ترجمة الأستاذ تريوتون لهذا النص
ومعارضة الأستاذ فيكنتيف لترجمته تحمل فى طياتها إنكار صلة
المحب بالتمثيل ، وهل إذا ادعى أحد أنه صاحب سيده من أقصى
الجنوب إلى أقصى الشمال يفسر ادعاؤه بأنه هو أوسيده ممثل جوال ؟
هذا تخريج لا يقوم على أساس ، وكذلك أيضاً ماذهب إليه الأستاذ
دريوتون من وجود سناريو وكبارس . . الخ تأويل بعيد جداً .
وحتى ماذهب إليه هذان الباحثان وخاصة الدكتور ثروت
عكاشه فى أن التياترو «مكان» لم يوجد إلا فى المعبد أى فى
صالة الأعمدة، وقد كان يكفى الاتفاق مع الكهنة من أجل استخدامها
للتمثيل ، فهذا القول يعارض الواقع وما يظن أحد أن المعبد كان
مكاناً للترفيه فهو مكان تعبد وطقوسه الخاصة بالعبادات هى كل
مايجرى فى داخله وخارجه أيضاً ، وليس من المعروف أن
مسرحاً للترفيه يكون داخل المعبد وحتى لو فرض صحة هذا رأى
فهل من الممكن أن يقوم المحب بتمثيل « سناريو » كما يقول

الأستاذ دريوتون يجعل من الإله قاتلاً ؟ ؟ كما سنرى فيما بعد ،
وإذا وجدنا تياترو داخل معبد مرتبط بالدين فذلك لا يكون
تياترو ، ولا يمكن أن يطلق عليه هذا الاسم لأن ذلك سيكون
مجاله تقليداً أو محاكاة لقصص ديني تعبدى أو طقسى لا يرقى
إلى فكرة تمثيل مسرحى ، فإذا لم يوجد مسرح فى معبد ولم يختلف
هذا المسرح مع المعبد ، ولنا عودة إلى ذلك فيما بعد .

ثم يعلل الدكتور ثروت عكاشة عدم إشارة النصوص إلى الممثلين
أو الفنانين المسرحيين فيرجع ذلك إلى أن الكشف لم يستوعب بعد ،
ولكن ذلك لم يكن قاصراً على الفنانين المتصلين بهذه المهنة بل أن نقوش
المعابد أيضاً لم تشر إلى مكان حتى فى المعبد يقوم عليه التمثيل وكذلك
نقوش المقابر التى حوت كل ما يتعلق بالحياة من مناظر صيد وبيوت
ورقص مما يدل على عدم وجود الفكرة نفسها لا دينياً ولا فى
الحياة الاجتماعية العامة رغم وجود نقوش كثيرة لمناظر موسيقية
ورقص يزخر بها متحف القاهرة ومتاحف العالم كله .

أما القول بأن الممثلين فى مصر كانوا من الدهماء ولم يكن لهم
مكان مرموق بين الناس كما كان الحال فى المجتمعات القديمة الأخرى
فهذا أمر غير مقبول ، ففى الفصول القادمة عند دراسة التياترو
اليونانى ، سنجد أن الممثل اليونانى على عكس كل الفنانين غيره
من رسامين ونحاتين . . . إلخ كان له بين الناس مكانة مميزة رفيعة
بلغت مرتبة القداسة فى طور التياترو الدينى ، ثم مرتبة السفارة
والتمثيل السياسى عندما بلغ التياترو مرحلة بعد فيها عن الدين .
ولم يكن ترفيهها ما يقوم به الممثل فى جميع أطوار التياترو ، إنما كان

الوعظ والإرشاد والفن السامى هو ما يقوم به ، ويرى الناس فيه من أهل الدين والدنيا عبادة ومدرسة وثقافة كما سئرى فيما بعد مما يثبت أن فكرة التمثيل لدى أقرب الجماعات القديمة إلى مصر فكرة متكاملة من نص عظيم قوى متقن مدروس ومكان خاص بالأداء مرتبط في تطوره بالأدب الدرامى ، فالدراما هى التى شكلت التياترو اليونانى فى مراحله المتعددة حتى وقتنا هذا ، فقد سقى الشاعر الدرامى أيسخيلوس فى القرن الخامس ق . م بأبى التياترو لأنه اخترع فيه أشياء كثيرة من مناظر مسرحية وعدد وتقاليد تطور بها التياترو وظل يتطور من شاعر إلى آخر حتى اكتمل وأصبح يمثل عصره فكيف يصبح التياترو مكاناً ليس له إلا أهمية ثانوية ؟ وحقاً كما يرى الأستاذ دريوتون أن كل ما هنالك طقوس ومراسم دينية خاصة بالليتورجية الكهنوتية . لا تحتاج لمشاهدين .

فإذا كان التياترو كما كان لم يوجد فى العصور الوسطى ويتخذ ذلك الأستاذ دريوتون مثلاً ودليلاً على عدم أهمية وجود التياترو المصرى القديم فقول ليس له حجة دامغة ، وهو دليل لا يقوم على أساس ، ونحن نعرف ما تعرض له التياترو على أيدي الكنيسة ، فالمسيحية كانت تقف وقفة صارمة من التياترو ، ومن كل الملاحى الرومانية — السيرك والمدرجات — فلم يكن يسمح للناس أن يهتموا بالتياترو فى ظل الإقطاع الرهيب المرتبط بالنفوذ البابوى فى عصر السيطرة الدينية ، فقد كان اضطهاد التياترو على أشده ، فالمسيحية تنكره وتعتبره رجساً يجب تجنبه ، وكان قرار آباء الكنيسة « أن ما حرم على المسيحيين من أعمال حرمت عليهم

مشاهدتها . وقد ذكر مين Migne أحد الآباء الفرنسيين
١٨٠٠ - ١٨٧٥ الذي نشر كثيراً عن علم اللاهوت « إن ما يعرضه
المسرح من أخلاقيات وتعاليم إنسانية إنما هي قطرات من
العسل مخلوطة بالسّم الزعاف ، ثم يغري المؤلف المسيحيين بما في
الدنيا من جمال وقت الشروق ووقت الغروب وتلاؤ نجوم السماء
بالليل بما يفوق ما يشاهدونه على المسرح جمالا وبهاء وبهجة . كما
أن القديس أوجوستين أكبر علماء الأساقفة ٣٥٤ - ٤٣٠ ميلادية
يعتبر الدراما بما فيها من تراجيديا وكوميديا وكوميديا شعبية
(Mimus) غير مناسبة دينيا وذلك لما بها من ألفاظ مبتذلة
وإسفاف رغم أن التراجيديا أقلها في ذلك ، وكذلك لما تصوره من
وثنية محرمة واضحة .

وقد وجه الأب خريسوستوم أي د صاحب الفم الذهبي ،
وهو من كبار الأساقفة ٣٤٧ - ٤٠٧ ميلادية لوما شديداً
للمسيحيين الذين تعودوا على التياترو حتى أنهم بدلا من تقبلهم
ووعيمهم في رزاة وصمت ما يقوله من نصيح يصفقون له . ويلوم
آخر على الناس أنهم بعد سماعهم الوعظ يذهبون إلى التياترو
ليروا غانياته ويسمعوا ألفاظهن النابية ، وكذلك استنكر الأب
الأسقف العالم ايزودوروس (Isodorus) من القرون الوسطى
الإثارة المجنونة في السيرك ، ودنس التياترو ، وقسوة المدرجات
(امفيثياترون) وبربرية الأرينابه (arena) أي ساحة المدرج
حيث تجري المصارعات ، كما سنرى فيما بعد ، ثم مرة أخرى
يستنكر بذخ المسرحيات .

كل ذلك إلى ما نال الممثل ومهنة التمثيل في ذلك العصر من
تجريح ومهانة ، وما كان من هدم كثير من المسارح في كل مناسبة
وقد كان الخوف من مثل هذا التخريب فيما مضى سبباً في بناء
ضريح في أعلى التياترون أى صالة المشاهدة كما فعل القائد پومي مما
سيأتى ذكره ، وقد ذهبوا في ذلك الاضطهاد إلى حد عدم تعديد
راقص الباليه (Pantomimus) إلا إذا أقلع عن عمله ، فإذا عاد
حرم من مسيحيته ، وكان الكتاب المسيحيون يحتجون على الممثلين
ويرمونهم بأن في حياتهم جانباً كبيراً من زيف عظمة الشيطان
(Pompae diaboli) يجب التخلص منه ، ثم تحريم مشاهدة
الكوميديا الشعبية ومقاطعة مسارحها . أفبعد كل تلك الاضطهادات
والضغوط بممكن تصور وجود تياترو معترف به في هذا العصر ؟
حقاً لقد كان كما قال الأستاذ دريوتون نفسه — كل ما يوجد كان
طقوساً أو خدمات دينية ، فإذا كان هذا ما كان عليه التياترو
في العصور الوسطى إذن فإن تلك حجة منهارة .

فالتياترو في اليونان وجد قبل العصور الوسطى ، وبلغ أوجه
وقمة وجوده في التياترو الرومانى ، وفي العصور الوسطى لم يتم
الناس إلا بالكنيسة والطقوس ، كما انشغل العرب عن التياترو
بالدين أيضاً ، وكذلك كان الأمر عند المصريين القدماء أنفسهم
رغم معاصرتهم لعظمة التياترو اليونانى في الحقبة الأخيرة لحضارتهم
ولم يروه ، بل لم يعرفوه كما سنبين ذلك ، وحتى لم ترد إشارة في
أى فقرة للاستعراض المسرحى يمكن بها تأكيد تفسير دريوتون
للقب المحب د المدير العظيم للقاعة ، أما القول بأن هذه القاعة هى

قاعة المنازل الخاصة للأعيان عندما يريدون أن يرفهوا عن أنفسهم فلم ترد أية إشارة خاصة بهذه الحياة الاجتماعية ، اللهم إلا إذا كان الأمر يخص الرقص والغناء والموسيقى وهذا لا يدخل في التمثيل . والواقع أن نشأة المسرح كانت أولى نواتها دينية في المعابد وفي كل الحضارات القديمة ، ولكن هذه النواة لم ترق إلى أن تشكل جنيناً للتياترو إلا في اليونان الديمقراطية ، وقد تطورت فكرة المسرح كما سنرى عندهم عندما تدخل الشعب عن طريق شعرائه فنقلوا في أشعارهم وبأفكارهم القصة الدينية إلى الشعب كدراما يستمد منها العظة ، فنشأت عنها التراجيديات والكوميديات والساتير وكلها تعابير يونانية أصيلة ، وكان هذا ما حدث أولاً في اليونان لا في مصر ، ولم تأخذ اليونان عن مصر ، والباحثون وعلى رأسهم الأستاذ ديورتون ثم الدكتور ثروت عكاشة أخذوا يطبقون القواعد الدرامية اليونانية ويستعملون الألفاظ والمصطلحات اليونانية على نصوص يصوغونها بالصيغة الدرامية ، وبعد تطبيق هذه القواعد اليونانية عليها ينسبونها إلى المصريين الأوائل وعلى أساسها يؤكدون مولد التياترو في مصر ، وليس فيما يذكرون إلا تخيلاً وتأويلاً من خلال التياترو اليوناني دون أن يوردوا أى لفظ مصرى أو مدلول مصرى فى هذا المجال اليونانى كله ، فالدراما والتراجيديات والساتير والتياترون والدايكيلون والديداسكاليا كلها تعابير يونانية جمعها الباحثون ، وعلى مقاس القصص الدينى المصرى ينسجون جاهدين فى خيالهم ثوباً يلبسونه لهذه القصص أو النصوص وليس الاستشهاد بصلة المسرح بالدين أمراً مقنعاً ، فصلة الدين

بالتياترو وحدها لم تخلقه ولم تقو على ذلك كما سنرى فيما بعد .
أما كون أوزوريس وديونيسوس هما إلهما الإخصاب والزراعة
وأن الناس الأول كانوا يعتمدون على الأرض في معاشهم ، وآلهة
الزراعة بالنسبة لهم حماة منقذون ، والمحصول يعنى عندهم الحياة
أو الموت ، فإما وفرة ونعيم أو جدد وهلاك ، فالتكريم
للإلهين واجب ، وتروى قصصهم على أساس الخير وصراعه ضد
الشر أى الخصوبة والحياة ضد الجدد والموت وهم يغلبون الخير
دائماً تفاؤلاً للحياة . ففى مصر ظل الأمر يدور فى هذه الدائرة التى
تحيط بهذه القصص وطقوسها وأسرارها فى المعابد ، بينما استطاع
اليونان أن يخرجوا بها من دائرة المعبد وأغلال الطقوس ومراسمه
وشىئاً فشىئاً يشترك فيها الشعب بنفسه عن طريق شعرائه ،
ويخرجون بنا إلى حضارة إنسانية سامية تمشى على دربها حتى
عصرنا هذا رغم تباين الآراء والأصول والأديان . أما شكل
النص وطريقة كتابته كما يعرضها لنا الأستاذ دريوتون وتروت
عكاشة وتشابهها بالنصوص الدرامية عامة فشىء ظاهرى لا يعنى شىئاً
ولا يصلح أساساً للتياترو ولا يرقى إلى درجة الدراما ، فعند المصريين
كل تلك النصوص قصص دينى لا يخرج فى تحركاته عن طقوس دينية
قاصرة على الملوك والخاصة ، واحتفالات دينية أو جنائزية ربما
يراهم الشعب خارج المعابد عندما تطوف من مكان إلى مكان
كاحتفال المحمل عندنا فيما سبق ، ومهما كان من تفسير النصوص
وتأويلها ومحاولة إبراز العنصر الدرامى فيها فشىء لا يقنع ولا يقيم
وحده مسرحاً درامياً . فالتياترو عند اليونان لم يقيم إلا بعد مولد

الممثل العنصر الأساسى فى التياترو ، على أن الارتباط بين النص
والمكان ضرورى لتطوير المكان ، فالدراما هى التى طورت التياترو
وشكلته بأشكاله المختلفة المتلاحقة ، حتى استقر على وضعه الذى
نعرفه ، فأين هذا من التياترو المصرى ؟ الذى يرى فيه الباحثون
« أصلاً مصرياً ضارباً فى القدم لقننه اليونانى » ، يعود الأستاذ
دريوتون فيقول : إنه من المهم جداً لتاريخ التياترو المصرى أن
نعثر على نص كامل لمثل هذه المسرحيات ثم يتساءل . . هل كتبت
فى معظم الحالات مثل هذه النصوص ؟ أو أن الأمر فى التياترو كان
على غرار الموسيقى التى ليس لها تسجيل فى النقوش ، فيكون التقليد
إذن أن تنقل شفويًا أقوال الممثلين .

إن هذا التخريج تأويل يدل على عدم وجود النص الدرامى
الصحيح الذى يحاول الأستاذ تريوتون أن يتخذه دليلاً على وجود
التياترو ، ثم هو افتراض لا يطابق الواقع ، فهل إذا كان التياترو
كما يقول بهذا الوضع من الدولة الوسطى أفلا يكون من المنطق إذا
صح هذا الافتراض أن يتطور التياترو المصرى فيصبح فى العصور
المصرية المتأخرة والمعاصرة للحضارة اليونانية مستقراً وبعيداً عن
المعبد وقد وضعت له أصول خصائص التياترو اليونانى الذى يكون
قد أخذ عن التياترو المصرى .

الواقع أنه لا توجد كلمات مصرية تدل على التياترو ، ولا توجد
آثار تدل على وجود كيان له إلا ما أراد العلماء المحدثون محاولته
عن طريق النص—وص وتحليلها وتأويلها وتطبيق قواعد المسرح
اليونانى عليها حتى يخلق منها مسرحيات ، ثم حتى فى العصور اليونانية

الرومانية في مصر ، لم يوجد إطلاقاً أى أثر يدل على وجود
التياترو المصرى بجانب التياترو اليونانى ، والواقع أن التياترو
المصرى لم يتعد مرحلة الإنشاد الدينى مع الموسيقى التى لم يرض له
الأستاذ دريوتون أن يقف عندها ، وحتى الكتاب اليونانيون
الذين أتوا إلى مصر وجالوا فيها ودرسوا ورأوا ووصفوا كل
ما شاهدوه من مظاهر حضارة ، وحتى فيثاغورث الفيلسوف
اليونانى الذى أقام في مصر أكثر من ٢٠ عاماً ، لم يذكروا شيئاً
عن التياترو المصرى ، علماً بأن التياترو اليونانى في هذا الوقت
كان في قمة تطوره ولا يمكن أن يكون قد وجد في مصر ويغفلون
ذكره ، سواء كان في المعبد أو في خارج المعبد ، ولو على
سبيل المقارنة .

وهكذا يمضى الأستاذ دريوتون باحثاً في كل النصوص حتى
السحرية منها على ما يصبو إليه من نص درامى كامل .
أما النص الثانى الذى يركز عليه دراسة وتحليلاً بعد نص
« ادفو » هو نص سباكون ويقول دريوتون أنه قد أمكن الأستاذ
زيتيه بشاقب فكره أن يعرف فيه نصاً درامياً لا جدال فيه وقد
أشار إليه من وقت طويل ولم يتنبه له أحد وهذا النص يشبه بردية
الرمسيوم الدرامية ، وقد كتب كسرحية ميثولوجية عن خلق
الإله بتاح في منف ، للعالم وقصة أوزوريس وأسناد عرش مصر
إلى ابنه حورس ، ونص سباكون هذا منقول فى القرن الثامن
ق . م من نص قديم يرجعه الأستاذ زيتيه إلى الأسرة الأولى أى
من القرن ٣٢ ق . م وبعد دراسة الأستاذ زيتيه لنص سباكون

وجد فيه طابع كتيب درامى حقيقى ، والنص رغم أن بعض أجزاء الحجر المكتوب عليه انمحت بسبب استعمال الحجر حديثاً كحجر طاحون ، فقد بقيت منه بعض الملاحظات المسرحية التى تشبه ماورد فى بردية الرمسيوم الدرامية ، إلا أن فى هذه المرة يحتوى النص على مقدمات قصصية اعتبرها زيتة نصاً درامياً ، فالجزء القصصى يلقيه رئيس المنشدين بينما يقف فى مكان يقوم مقام المسرح جماعة يمثلون الآلهة منتظرين لحظة اشتراكهم فى التمثيل ، وعند كل وقفة فى القصة يقومون هم بدورهم ، ولكن الأستاذ دريوتون نفسه لا يرى هذا الرأى كما لا يرى فى النص الكونى وقصة أوزوريس وحورس التى سبق أن أشرنا إليها الطابع الدرامى الحقيقى ، ثم هو يشبه هذا النص الدينى بالقداس الغنائى الذى يقام أثناء الجمعة المقدسة ، إذ يرتل المنشد قصة الإنجيل التى تحتوى على كلام المسيح وغيره من شخصيات أخرى فى الدراما المقدسة ، يرتلها القسيس الذى يقيم القداس مع بعض الرسميين ، فلا يوافق على ما ذهب إليه الأستاذ زيتة فى إخراج العمل المسرحى ، ثم يقول إن التياترو المصرى الذى يريده زيتة شىء لا شكل له وعسير التفسير ، وإن هذه الدراما (نص سبا كون) ليس لها مكان لا فى المعبد ولا خارجه . فهو إذن يبحث عن تفسير آخر للقصص الدينية التى جمعها كتاب الملك سبا كون بمقارنتها ببردى الرمسيوم الدرامى فيعتبره توجيه يستعين به الكاهن المنوط بالإشراف على إعداد الاحتفالات الطقسية ، فأمام كل فصل أو منظر طقسى ملحوظة موجزة تذكر بالمراسم وتشير إلى معنى

الطقس الدينى ، ان نص سبا كون من ذلك النوع الذى يستعمله المخرج فى الدراما ، فأمام السيناريو المعد لكل منظر لمحات إجمالية لفصل من فصول الرواية ، تبين الموضوع العام للتمثيلية التى تخرج (والمحاورات كما هى مدونة لم تكن إلا طلائع مقطوعات محفوظة عن ظهر قلب ، أو تعتبر أيضاً مختصرات لهذه المقطوعات أو كلمات أساسية يجب ألا تنسى) .

هذه النصوص التى توصف بأنها درامية قدمت الدليل على ميكانيكية المسرح ولكنها لا تظهر إلا الجانب الخارجى ولا تكفى لأن يصل الإنسان إلى الأمر الأساسى وهو المحاورات فى كل مضمونها ، الأمر الذى يمكن به تقييم درجة الإتيان والقيمة الأدبية لها . .

ثم يمضى الأستاذ دريوتون فى دراسة كل النصوص ذات الطابع الدرامى فربما يكون أحداها قد حوى نص كلام الممثلين ومرتدون أن يتنبه إليها أحد وتبين صياغة أو موضوع الدراما المصرية ما دام فيما يعتقد قد أصبح وجود التياترو المصرى أمراً واقعياً ، وتتبع كل هذه النصوص حتى السحرية منها مثل لوحة مترنيخ المعروفة التى يرى فيها دريوتون دراما دينية صيغت فى شعر ونثر مما يستخلصه هو كنتيجة محققة هى وجود التياترو المصرى مميزاً عن الطقوس والأسرار المقدسة التى يحتفل بها فى المعابد .

ولكن تحليله مثل هذه النصوص يريد به إبراز النواحي التمثيلية فى أى نص فى حين أن لوحة مترنيخ قد كتبت لغرض شفاى سحرى ولم يكن المصريون يفكرون مطلقاً فى الناحية الدرامية التى

يرأها هو في النص مما يدل على عدم وجود فكرة المسرح فالمهم ليس النص الدرامي الذي يؤوله المحدثون ويستنبطونه إنما المهم هو فكرة القدماء عما كانوا يقصدونه من تقليد معبدى أو تمثيل مسرحى وطبعاً كانت لفكرة تقليد الطقوس فقط، ثم إن ما وجد في النصوص السحرية ليس إلا مجرد سرد لأجزاء من القصص الدينى السحرى للشفاء .

ثم يسير في تحليله النصوص فيتسكلم عن شكل أو مميزات النصوص المسرحية فيقول أن مميزات النص الدرامى الحديث هو وضع الحوار بعد اسم الشخصيات الذى يوضع فى البداية كعنوان، ثم وجود ملاحظات موجزة أى باليونانية « ديداسكاليا » التى تعنى ارشادات وتعليمات للاخراج يقصد بها تنظيم الاخراج المسرحى وتوجيه الممثلين فى لعبهم . . . الخ . وهذا الوضوح يجب أن نجده أيضاً فى النصوص القديمة بما نشعر به فى بحث الأدب الدرامى المصرى :

أولاً — اعلان الشخصيات ، فالبردى الدينى المصرى خاصة أكثر محافظة على التقاليد القديمة كان يكتب فى اعمدة ، وفى النصوص الدرامية يكتب كل ديالوج فى عمود جديد فى اعلاه اسم الإله الذى يخاطب ثم يبتدىء الكلام تحته بمجموعة (هيروغليفية) اصطلاحية معناها (يقول الكلام أو قول الكلام) وهكذا نجد نص سببا كون وهو ابرز أنواع النصوص الدرامية المصرية .

ثانياً — الارشادات المسرحية أو الديداسكاليا باليونانية عبارة عن تعليمات للاخراج ، فى الدولة الوسطى فى مراسم تتويج

سيدوستريس الأول يخصص عمود في أعلى كل حدث (موقف) يصف التمثيل المسرحي، وفي ملاحظات مختصرة تتكرر الارشادات الهامة في أسفل نفس الأعمدة التي تحتوى على الديالوج وفي الأسرة ١٩ في مراسم فتح القم رغم أن الصور تحتوى على شخصيات وارشادات لإدارة الاحتفال إلا أن النص يخصص أعمدة بأكملها لقواعد وتعليمات للعمل تعتبر ارشادات مسرحية وفي الدولة ١٨ كان العمل على طريقة أخرى فكانت تندمج الصور مع النص التقليدي فيجعل منه كتيباً فيه التعليمات والإرشادات المسرحية متمزجة فمثلاً:

مقبرة وخمرع :

الكاهن سام جالس أمام تمثال الميت الذي تقام من أجله المراسم — أنه شتمنى .
الحاجب واقفا خلف التمثال — أنه إذن لي بالذهاب . . .
ثالثاً — المحاورات .

هذه هي مميزات أو علامات النص المسرحي .
وأخيراً يذكر الأستاذ دريوتون رمز رجوع الإله ست وهو حدث ديني لم تعرفه النصوص القديمة . فالإله قد عوقب بالنفي إلى البلاد الأجنبية وقد حكم عليه بذلك الآلهة الذين اعطوا حورس ملك مصر ، فدخل ست البلاد بقوة السلاح ثم بدأ يحدد جرائمه فاشتكى حورس إلى الإله الأعظم فحكم باخراج ست من مصر بالقوة .

هذه القصة وردت في آخر الأسرات الفرعونية وهي رمز إلى

الاعداء الغزاة « أى الفرس » الذين اتوا بالقوة واستولوا على عرش
حورس مرتين سنة ٥٢٥ ، سنة ٣٣١ ق . م .

هذه فترة قاسية مرت بها مصر ولكن الثورات الوطنية كانت
مشتعلة دائما ضد الاعداء وهذه الدراما التى صورت على جدران
المعابد لمدة ثلاثة أجيال تسخط على العدو الذى غزا البلاد وكذلك
كل المشاهدين يسخطون على قبيز الذى يرمز إليه بست حماقته التى
أتاها وتدنيس المعابد والمقدسات المصرية وسنرجع إلى ذلك
بعد قليل .

فرغم التحليل الذكى البارع الذى حاوله دريوتون وغيره من
العلماء للنصوص الدينية المصرية متوسلين به إلى اثبات وجود
التياترو المصرى وخرج من ذلك الأستاذ دريوتون بنتيجة هى
أن مصر القديمة عرفت مظهرين دراميين تدرج كل منهما يخطط
مختلفة هما العمل الليتورجى أو الخدمات الكهنوتية والدراما الدينية
فالمظهر الأول لا يكون دراميا إلا بالتأويل فهى دراما عقلية محضة
لا تظهر للعين إلا رموزا وأما المظهر الثانى فيعتبر تكويننا مسرحيا
للتياترو الصحيح بتمثيله الحى بالشخصيات والمحاورات والأحداث
فهو تصوير مسرحى أو باليونانية دايكيلون وليس طقسيا . ان هذا
التقسيم الدرامى فى شطره الأول مقبول بالطبيعة وبالتأويل يمكن أن
يكون نواة لفكرة نشأة التياترو وكان هو القائم إلى آخر العصور
الأولى فى مصر .

وأما الشطر الثانى فلم يوجد إلا بالتأويل فى مخيلة العلماء فقط
وإلا فإين كانت تمثل هذه النصوص ؟ وأين العنصر الأساسى

للتياترو الا وهو الممثل ؟ ثم أن فكرة عدم أهمية المكان الذي يمثل عليه قول غير مقبول فالتياترو اعداد فنى وأساسى وترتيب ضرورى لتصوير النص الدرامى واخراجة وعند اليونان كما سنرى لم يتحول الأناشيد القصصية الغنائية إلى تراجيديا حتى أصبح قائد المنشدين (اكسارخون) — أى رئيس الكورس ممثلا فتلك النصوص وتحليلها لم يرق إلى اثبات وجود التياترو الصحيح بل كل ما يمكن الاستدلال عليه وجود نواة التياترو التى نشأت عند كل الشعوب القديمة بهذا الحد . إلا أن فى اليونان سار المسرح إلى تطور مستمر وتحولت النصوص المسرحية وفقا لهذا التطور فلم يقف جامدا كما هو فى مصر عند حد نقطة الابتداء مقيدا فى احضان المعابد والكهنة والنصوص التى وجدت ، كلها كونية دينية والتى مرت بها كل الشعوب ذات الحضارة فى البداية وكانت مجرد قصص دينية لا تمثيل .

فمرجع ذلك أن مصر بلد محافظ والأمر فى كل مجالات الحياة فى يد الخاصة من الكهنة والحكام ولم يكن للشعب فيها أمر إلا أن يتعبد بما يفرضه هذا الوضع والتياترو المصرى لم تكن له شخصية لها ما يدل عليها فى الفاظ اللغة رغم كثرة النصوص التى تكلم عنها العلماء وأولوها بأنها درامية وتجسيد هذه الروايات المسرحية فى محيط التياترو أمر لم يحدث فى مصر ، والغريب أنه عند تحليل العلماء للنصوص التى استخلصوا منها الدراما الدينية والليتورجيات وذهبوا فى ذلك حتى إلى وجود الميكانيكية المسرحية والسيناريو الدينى واللا دينى كان فى اخیلتهم كل ما عرفوه عن التياترو اليونانى من

قواعد الأدب المسرحي اليوناني إلا التياترو كما كان لتمثيل هذا
الأدب المسرحي وتجسيده وهكذا ففكرة التمثيل المسرحي التي
حاول العلماء بكل الوسائل خلقها لم تكن موجودة لا عند الشعب
ولا الكهنة .

واصرار علماء الآثار على تطبيق خصائص المسرحيات اليونانية
على الأدب الديني في مصر أمر لا يقوم على أساس وجود المسرح
بل أن القصة نفسها يمكن إذا صدق حدسهم أن تكون قاصرة على
الليتورجيا الكهنوتية في المعبد فقط ، وهذا هو ما يدل على نشوء
فكرة المسرح النظرية لا العملية فهي طقوس يقلد فيها الكهنة
الآلهة وليست مناظر تمثلية مما كان عند اليونان أي دايكيلون .

وما يفترضه الأستاذ دريوتون من ظهور أما كن المشاهدين إذا
صح هذا الاحتمال ، فلماذا لم تشر إليه تلك القصص المسرحية ؟
علماً بأن وصف التياترو المؤقت في اليونان ذكر جزء كبير منه
في تفاصيل التمثيليات ، ولم تدل على وجودها وتحديد ملامحها وطريقة
الحضور إليها ، وأما كن الفراعنة وكبار الكهنة فيها ، أو حتى لم تنقش
أو تمثل على الأحجار ، وكيف لم يذكرها الكتاب اليونان الذين أتوا
إلى مصر في كل العصور ، وتلك أما كن تعتبر مقدسة .

الواقع أن كل العلماء الذين تناولوا النصوص الدينية بالشرح
والتحليل لم يعرفوا أين كانت تمثل هذه القصص التي يعتبرونها مسرحية
وبديهي أن المؤلفين والناقلين للقصص الأول كانوا من الكهنة ،
فالمكان إذن كان بالمعبد ، والقصص كلها كانت كونية لها طقوس
وأسرار غامضة لا يسمح للناس بمعرفتها حتى أن هيرودوت قد سمح

أله بحضور بعض هذه الاحتفالات في مدينة سايس فكتب عن
بعض مناظرها (داكيلون) فكان ذلك مخالفة منه لسرية العمل
واعتبروا عمله إذاعة لهذا السر ، مما يدل على أن التفكير المسرحي
لم يكن له مجال لا عند الكهنة ولا عند الشعب كما كان عند اليونان
في مبدأ نشأة التياترو الأولى ، مما كان القصد منه تقليد الأدوار
التي تحتويها الطقوس بعيداً عن الناس داخل نطاق المعبد ، وهذا
ما سبب وقوف حركة التطور في هذه الناحية واندثار الفكرة
المسرحية بدليل عدم ظهور تياترو مصري صميم بجانت التياترو
اليوناني الروماني في مصر فيما بعد .

فرغم تحليل علماء الآثار لهذه القصص كما قدمنا ، إلا أن ذلك
لم يكن يخرجنا عن الحيز الديني البدائي لنشأة التياترو الصحيح فيما بعد
والواقع أن العلماء في تحليلهم للنصوص نسوا أنهم يطبقون عليها
قواعد المسرح اليوناني تطبيقاً جعل لهذه النصوص المصرية طابعاً
مفتعلاً غير أصيل فيها فأحدثوا بذلك بلبلة وجواً غير طبيعي ،
ولعدم وجود كيان التياترو اكتفوا بإهمال مكان تجسيد هذه
المسرحيات التي لم يكن لها هدف مسرحي فكان ما أشرنا إليه بأن
كل ما حاولوه هو وجود شبه نص مسرحي ولكن التياترو نفسه
هو الوحيد الذي لم يحدوه . ولو تركوا الأمور في مظاهرها الطبيعية
واعتبروا أن هذه النصوص الكونية والميثولوجية في حدود هذا
التطور البدائي الديني قد وجدت في كل العالم القديم وكانت متشابهة
في جوهرها ، وأنها كانت الأصول التي استوحى منها المؤلفون
التمثيلات المسرحية وكان ذلك سبباً في قيام المسرح الحقيقي وظل

يتطور حتى انفصل رويداً رويداً عن ظل المعبد وصار مسرحاً حراً
لا مسرحاً دينياً كما حدث في اليونان ، لصار أمراً طبيعياً .

والحق أن الطابع المحافظ للكهنة المصريين وسيطرتهم على كل
شيء جعل ما يمكن أن نسميه بالدراما الدينية قاصراً على الطقوس
وانفردوا بأسرارهم ولم يكن للشعب فيه مجال وظل بعيداً
لا يفهمه ولا يراه .

فالمسرح المتكامل خارج المعبد لم يظهر مطلقاً في مصر بل
ظهر في اليونان ، ففي مصر كما أبان العلماء لم يوجد تحرك فكري
لتطوير القصص الدينية فكل النصوص تقريباً كانت لها أصول
من العهود القديمة تنقلها الكهنة في عصورهم بصورة تكاد لا تختلف
عما كانت عليه إلا القليل جداً مثل : نص خروج ست ، كما ذكرنا
وهذا الالتزام بالنصوص القديمة وبعدم الكتاب والشعراء (من
غير الكهنة) عن تناوئها والمحافظة على التراث الطقسي القديم أدى
كل ذلك إلى توقف وجمود السير إلى الاتجاه المسرحي ، أما بالنسبة
ليونان فالتدخل الشعبي من المؤلفين أو الكتاب خفف قليلاً
وبالتدريج من روح الجمود الديني ، ويسر الأمر على المشاهدين
لفهم ما يلقي أمامهم من أناشيد وتمثيل يلقنهم العظات والدروس
المستوحاة من الطقوس والأسرار ، وهذه هي الخطوة الثانية للمسرح
الديني اليوناني الذي كان يشرف عليه الكهنة والرسميون .

وكما ذكرنا فإن المسرح المصري لم يكن موجوداً ولم توجد له
ألفاظ في اللغة المصرية تدل عليه رغم كل محاولة العلماء المستميتة
لتخييل ذلك ورغم معاصرته أيضاً في العصور الأخيرة للمسرح اليوناني

وكما ذكرنا فإن نص (خروج ست) يعطينا الدليل القاطع على طبيعة هذا الوجود . ففي هذه الحالة بالذات كل ما يقدمه لنا (المسرح المعبدى) المصرى ، إن صح هذا التعبير ، تمثيل رمزى على جدران المعابد لواقع مرير لم يفصح عنه صراحة بل ترك الكهنة المواطنين الثوار يقاومون واكتفوا هم بتلك الرمزية الدينية يعبرون بها عن مشاعرهم ، هذا هو كل ما لديهم من تمثيل أو تقليد أو «مسرح» إن سمي ذلك «مسرحاً» .

والواقع أن التيارات التى يريد العلماء وعلى رأسهم الأستاذ دريوتون فى هذا البلد الاستقراطى الذى فيه الملوك آلهة والخاصة المثقفة التى بيدها كل شىء «كهنة» ولا مكان للشعب بينهم — مكانه المعبد ، فالتيارات بالنسبة للمصريين القدماء «كالنقود» تماماً ، فقد كانت المقايضة بالسلع النوعية وسيلة تبادلهم ولم يكونوا يعرفون «النقود» وسيلة التبادل الحقة رغم وجودها حولهم .

فهذا الوادى المنعزل المقفول قد حافظ على بدائيته رغم التطور الذى يعاصره حوله فى الحضارات التى لحقت أخيراً بحضارته .

فلنرى تصور مدى الفارق لتمثيل «خروج ست» الذى يرمز إلى غزو الفرس لمصر فى المعابد المصرية نجد فى اليونان ، وفى نفس الوقت تقريباً ، تمثل مسرحية «الفرس» التراجديا التى كتبها أيسخيلوس Aeschylus سنة ٤٧٢ ق.م. والتى كان مسرح حوادثها فى سوزا عاصمة الفرس بعد هزيمة أجزرسييس فى موقعة سلاميس فى اليونان — تمثيل فى أثينا على المسرح اليونانى فى وقت يعتبر

معاصراً لدراما « خروج ست » التي نقشت على جدران المعابد.
ولكن في اليونان في ذلك الوقت لم يكن يخيم على المسرح تلك
الرمزية الدينية المسيطرة في مصر .

وعلى ذلك فالتياترو الحقيقي عند المصريين في العهد الفرعوني
لم يكن موجوداً وكل ما كان لديهم نواة نشأة التياترو في المجال
الديني داخل المعبد ، والواقع أن « التياترو والحمام العام » مظهران
من مظاهر الديمقراطية اليونانية لم يعرفها الشعب في مصر كما لم يعرف
النقود إلا في العصر اليوناني أما قبل ذلك العصر فقد كان للخاصة
من المصريين القدماء حمامات في قصورهم ، ولكن في العصر اليوناني
ظهرت الحمامات العامة والتياترو في السوق العامة أو « الأجورا »
بعيدة عن المعبد وجنبا إلى جنب في المدن الكبيرة التي كانت عواصم
الأقاليم ، والتي كانت مراكز تجمع لليونان والرومان . فكشفت
الحفائر في الإسكندرية بكوم الدكة عن الحمام العام بجانب التياترو
(أو الأوديون) ، ثم في أكسرهنكس مدينة البهنسا الآن ، ثم في
مدينة الفيوم (بكيمان فارس) حيث الحمامات العامة وبجانها بقايا
التياترو وغيرها وتلك دلالة على ارتباط المسرح والحمام كمنشآت
عامة بحياة الناس كضرورة حيوية ولكننا لم نقابلها مطلقاً في
المحيط المصري في العصر الفرعوني ، فقد كان الشعب بعيداً عن كل
شئ ملزماً بالأرض ليزيد في شبع الآلهة وأنصاف الآلهة من
السادة الحكام والكهنة على حساب جوعه وحرمانه وكده وتعبه
بل وحياته وليصنع الحضارة المصرية العظيمة الخالدة وهم متربعون
على عروش صنعها لهم من ذهب أفرغه من المناجم في خزائنها .

فكان كل شيء قاصراً على الخاصة دون الشعب .

إن الجمود وعدم التطور الذى فرضه النظام الاستبدادى الدينى فى مصر حتى آخر العهد الفرعونى ، يقابله فى اليونان الديمقراطية الأثينية التى كان التياترو فيها من أبرز مظاهرها وكان الشعب فيها هو العنصر الأول قد خطا بالتياترو من نشأته الأولى فى مرحلته الطقسية ودفع به فى طريق التطور فانطلق بسرعة وخرج من المعبد وظهر للناس وتناول المؤلفون من الشعب الأناشيد والقصص بالتغيير تحت رقابة الكهنة والرسمين ثم أصبح بالتدريج صورة من حياة الشعب العامة بكل ما فيها من مآسى وانتصارات وأفراح وفكاهة يعلمهم ويناقش مذاهبهم السياسية ومشكلاتهم الاجتماعية ويسخر من أعدائهم ويدافع عن الديمقراطية وينتقد الزعماء والمسيطرين على الحكم ولم يصبح للكهنة عليه سيطرة ولا إشراف منهم على التأليف المسرحى بل كان مجال ذلك للمؤلفين شعراء وكتاب وفنيين من الشعب نفسه فأفلت التياترو من قبضة الجمود الدينى والطقوس الجافة المتكررة التى كان فيها عند نشأته ، وكان يتعهد المسرح الأغنياء من الشعب بالصرف عليه وتمويل المؤلفين وإعداد المنشدين (الكورس) وإعداد ملابس الممثلين . . . الخ عن طريق الليتورجيا أى تكليف الأغنياء بالقيام بالمهام العامة من تياترو وحمامات عامة وسفن حربية الخ لصالح الشعب حتى آل إلينا فى شكل مسرحنا الحالى .

والواقع أن الأمم الناهضة تولى اهتمامها فى الدرجة الأولى للتهوض بالمسرح بجميع ألوانه فهو المدرسة التى يتعلم فيها الشعب

والمرأة التي تنعكس عليها شخصيته ، بل وكان أجر دخول التياترو قليلا وفي متناول الجميع وهو أجر موحد لكل المنشآت العامة التي تختص بخدمة الشعب مثل الحمام العام وغيره من المؤسسات التي أنشئت للخدمة العامة

وأما الفقراء فكان دخولهم فيه بدون أجر كما سنرى ، بل وتفرق على المشتركين في المسرح جوائز مادية للتشجيع لأحسن مؤلف ولأحسن فرق الانشاد وجوائز معنوية للمنتج الذي يتولى الصرف على التياترو .

بما سبق فالأمر بالنسبة للتياترو المصرى القديم كما قدمنا لا وجود له مطلقا فكل ما وجد عندهم نصوص دينية وطقوس ومراسم للخدمة الكهنوتية أو الليتورجيا (Leitourgia) وليست أداء مسرحيا ، فليس الكاهن ممثلا والاحتفالات الدينية للترويج ليست تمثيلية بل طقوس وتقاليد ومراسم وليس الملك فيها ممثلا بل هو الإله نفسه وكما تقول أيضاً السيدة Murray موأراى إنه يجب ملاحظة أنه رغم أن الملك يلبس التاج المزدوج ويمسك ببعض الرموز الإلهية الأخرى إلا أنه لم يضع قناعا مطلقا والسبب في ذلك أن الملك هو الإله نفسه . كذلك الإشراف على تنظيم هذه الاحتفالات ليس لإخراجا بل هو تنظيم موكبى طقسى واتيكيث وبروتوكول ، وإقامة مثل هذه الاحتفالات ليس إلا كترويج أى ملك ، أفراح واحتفال مبنى على طقوس دينية وتقاليد محضه وإذا توج الملك بيد القسيس الأكبر أو الكاهن الأعظم فليس ذلك تمثيلا بل لإجراء دينيا وطقسيا لا يمت للمسرح بسبب .

كذلك ليست الدراما الدينية في نصوصها مهما كان شكل هذه النصوص وترتيب الكلام في أعمدة - أو غير ذلك من أمور شكلية مسرحية بل هي محض عمل كهنوتي (ليتورجي) خاص بمناسبات معينة ومهما احتوت وتضمنت من حوار (ديالوج) ، أو رقص فهذه محاكاة وليس عملاً مسرحياً فالمنظر الرمزي أو الكلام الرمزي كل ذلك تقليد غير واقعي ولا يعقل أن تكون المواكب الدينية التي تنتقل بين الأماكن المقدسة تمثيلاً بل هي مظاهر دينية احتفالية كالمحمل الذي كانوا يحتفلون به في كل حج إلى عهد قريب عندنا وليس الترتيب له وتنظيمه دينياً بما فيه من موكب الطوائف الدينية والعسكرية اخراجاً ولا يوحى بأى فكرة درامية فلا هذه الاحتفالات ولا الرقص الديني والغناء الذي يشبه (الديثيرامب Dithyrambos أى الانشاد الديني اليوناني) ولا كتابة أسماء الشخصيات على ظهور المنشدات الحسان عمل درامي ، بل مواكب دينية واحتفالات جنائزية لا تقوم على أساس غير أساس المناسك الدينية وهي كالعمل الكنائسي في قداس الجمعة المقدسة وقراءة الإنجيل بواسطة أشخاص متعددة كل له فقرات خاصة يقولها أو يقرأها ليس عملاً درامياً إطلاقاً بل قصة دينية ذات شكل كنائسي ولم تكتب أو تعرض بهذا الشكل لغرض درامي . فكل هذه الموضوعات الدينية كانت عند كل الشعوب القديمة واستخلصت منها دراما للمسرح ولكن بعد أن أعدت إعداداً آخر وتغيرت تغيراً كلياً بيد الكهنة لتتكون عرضاً مسرحياً يقبله الناس وهذا لم يحدث في مصر مطلقاً حتى أنه لم يوجد من غير

الكهنة شخص يتناولها ليحولها إلى وضع مسرحى كما حدث فى اليونان إلا الكاتب العبقري توفيق الحكيم الذى كتب مسرحية أليس بعد خمسين قرناً أو أكثر كما سنذكر فظلت كما هى روحاً وشكلاً دينية خالصة أسيرة المعبد، فتاريخ التياترو اليونانى فى العصر الكلاسيكى كان تاريخ تطور الفكرة الدينية إلى حدث قومى أدبى، ففى بعيداً عن المعبد .

إن التياترو أو المسرح روح وجوده أولاً وقبل كل شىء هو الممثل فأين الممثل فى مصر القديمة ؟ والنص مهما كان شكله الدرامى لا يكون مسرحية إلا بالممثل على المسرح فى التياترو حيث يجسده تمثيلاً حياً، والممثل ليس كاهناً فعمله بعيد عن عمل الكاهن فى المعبد فوجوده على المسرح أمام الناس لا مختفياً عنهم ، ومن قدسية ما يمثله اكتسب القداسة فى حدود عمله على المسرح بعيداً عن المعبد .

ثم إن الدراما من تراجيديا وكوميديا شعبية mimus وساتير saiyr كذلك الدايكيلون deikélon أى العرض المسرحى ثم الديداسكاليا didaskalia أى إرشاد الممثلين — الاخراج — ثم الممثل hypokrites والتياترو بما فيه من مسرح (سكىنى skene أى scaena باللاتينية و scene بالانجليزية والفرنسية وثياترون أى اوديتوريوم أى صالة المشاهدة وكل ما يخص التياترو من تفاصيل كل ذلك يونانى ولم نجد أى لفظ مصرى يدل حتى ولو على واحد من هذه المسميات وزيادة على ذلك فكل ما كتبه الباحثون عن التياترو فى مصر القديمة خيال مبنى على شكل بعيد عن أى مدلول

مصرى بينما فى اليونان كل ما يمت إلى التياترو حقيقة واقعة ملهوسة
بقيت عبر العصر الرومانى عندنا حتى الآن ، حتى كلية الاركسترا
التي بطل استعمالها بعد أن كانت مجال الراقصين والمنشدين أى
الكورس والموسيقى أمام المسرح فى التياترو اليونانى القديم فقط
ظلت باقية عندنا نطلقها كما كان على أقرب المقاعد إلى المسرح ؛ ثم
أطلقنا اسمها أيضا على الفرقة الموسيقية إذ أن الاركسترا فى العصر
اليونانى فقط كانت مجال الكورس والموسيقى معا كما سئرى فيما بعد.
وكذلك أيضا كلية الكورس تطلق على جماعة تساعد فى الغناء
والرقص أيضا .

وأخيراً وفى عصرنا هذا بعد خمسة آلاف سنة على الأقل
يأتى توفيق الحكيم بمسرحيته أزيى ، مثل واضح نرى فيه
الفرق بين ما كتبه الأقدمون فى مصر الفرعونية من قصص دينى
وما استخلصه منها كاتبنا العبقرى ، بعد أن قرأ القصة واستوعب كل
الآراء حولها ، من دراما حقيقية بعد أن بسطها ونفى عنها غموض
الأسرار ورمزية الطقوس فأنت تراجيديا دينية على غرار ماذهب
إليه شعراء اليونان الأول الذين طوروا التراجيديا الأولى
وأخرجوها من المعبد إلى التياترو أمام الشعب يجسدها الممثلون
من غير رجال الدين صورة ناطقة سهلة الفهم مبرزين بوضوح
مغزاها والعظة النافعة المرشدة إلى الهدى وانتصار الفضيلة والخير
على الباطل .

وتوفيق الحكيم فى مسرحيته ينحو نحو العلماء فى تصورهم
أن الآلهة فى مصر وأبطال القصص الدينى إنما كانوا بشراً حكماً

مصلحين ارتفعوا إلى مرتبة الآلهة لما حبوا به عصورهم من حب
الخير والفضيلة ونفع الناس ، وعلى هذا الأساس مثل أوزير بغير
ثوب السحرة فهي امرأة فاضلة تسعى في عون زوجها المحب للبشر ،
وكذلك صور أوزير زوجها في صورة المعلم الأول للزراعة
والمنتج الأول لغذاء الناس الرئيسى ، وهو دوره الحقيقي في
الأسطورة كإله النيل . ولم يبعد كاتبنا عن الطقوس عند ما شبه
أوزير بالعمود الذى يسند البيت فإذا نزع انهار البيت وإن
ظل قائما ظل البناء ثابتا ، انه توفيق آخر للكاتب إذ أن أوزير
كما فى الطقوس هو العمود « جد » أى الثبات — اقامته من مراسم
البعث ، ثم هو يفسر دلالة السحر بسحر الفن والفنانين فى
كتاباتهم فكل حامل قلم ساحر وكذلك الموسيقى ساحر والعزف
على الناي سحر وإن كان التخريج هنا بديعا إلا انه حديث ،
ومن هنا أراد أن يظهر عدم جدوى التعاويذ والسحر
وما المعجزة إلا من وحى القلب والإيمان فهما وحدهما
يأتیان بالمعجزات وكل ذلك له صلة بالكاتب وقلبه الذى
يلدغ بسنه كالعقرب . فإذا كان تنصيب الملك على العرش
فى مصر أمراً دينيا أكثر منه سياسيا فالملك كأوزير أى إله
النيل الذى يسعى لإخصاب الأرض وتوفير الرزق للشعب وفى
هذا نجح الكاتب فى إسناده لأوزير الاهتمام والبحث باختراع
آلات الري من شواذيف وغيرها للمساعدة على فلاحه الأرض
وتوفير المياه ، على عكس تيفون (ست) إله الشر الذى لا حد
لأنانيته وأطماعه وحيله السياسية مع المخربين من أتباعه ذوى

الأطماع الذاتية في الاثراء على حساب قوت الشعب ومنع كل من يريد خير الناس والعمل لهم ، فصور بذلك عراك الطبيعة الازلى في مصر بين النيل بخصبه ومائه وبين رمال الصحراء بجفافها .

ثم يصف الكاتب في تحليله العلمى لرموز قصة ولادة حورس الدينية من آييه بعد موته ففسر لنا ذلك الغموض بعد ان جعل أوزيريس على غرار قصص الأنبياء القديمة موسى ويوسف يغلق عليه في صندوق ويرمى في النيل ثم يلتقطه بحارة يبيعونه لملك بيلوس . وتسعى إليه زوجته ازيس وتعرف الملك به فقد فاض عليهم أوزيريس من خيره وخصبه ما جعلهم يشعرون بفداحة رحيله ، ولكن الملك يطلقه ويعود هو وأزيس إلى مصر ويولد حورس وهما في عزلة بعيدان عن الناس وكما تقول الأسطورة ولد حورس في عش بين أدغال الغاب على ضفاف النيل ، ثم بعد ذلك سهرامه عليه وعنايتها به أثناء مرضه من لدغ العقرب وعلاجه بوصفة طبية من آييه أوزيريس الذى استمر بعيداً عن أعين تيفون (ست) يعلم الناس إصلاح أرض تلك البقعة التى استقر بها وزراعتها فكان يسمى في بيلوس « بالصديق المصرى » وبعد رجوعه سماه الناس « الرجل الأخضر » فهو أينما حل بعث الحياة ثم علم أخوه تيفون (ست) بوجوده فسعى إلى قتله هذه المرة وجزء جسده ، وقد اتخذ تيفون (ست) من اهتمام أوزيريس باختراعاته ستارا يتوسل بها في إشاعة أمر غرقه حيث كان مشغولا باختراع ساقية وكان على حافة النيل وأظلم الليل فزلت قدمه وهذا أمر طبيعى فيغرق

أوزيريس ويجرفه التيار وطبعي أيضاً أن يختفى جسده نهائياً فجعل من هدوء الليل جواً مناسباً لتنفيذ مؤامرة حبكها في هدوء ثم يبرز كاتبنا الفرق بين المعلم الخير الذي ينام ملء جفونه والحاكم الشرير كالذئب ينام بعين واحدة والأخرى ساهرة يحيك المؤامرات ويقتل ويعيث بكل المقدسات وهنا نجد الواقعية السياسية المتمشية مع الحياة يمكن تجسيدها دراما حية على المسرح بعكس الرمزية التي تغطي القصة بستار من الغموض الذي لا يعرف أسرارته إلا الكهنة في المعابد .

جعل توفيق الحكيم القصة غير بعيدة عن سير الأنبياء . والأبطال في أسلوب سهل الفهم نفاذ فهمي تصوير حتى لكل القصص الديني المصري فكان أوزيريس في ترحاله ورجوعه محبوباً يبعث الحياة أينما حل مما يشير إلى انتشار المعبودات المصرية في خارج مصر من البلاد الأجنبية في كل العهود من عصر الفراعنة والعصور اليونانية الرومانية عندما أصبح أوزيريس بصورة الإله سراپيس . ظل تيفون (ست) يتبع ايزيس ويمنعها من فضح أمره وكشف مؤامراته في قتل أخيه وكان خوفه من الطفل حورس دافعاً له في الماضي في شروره خوفاً من انتقامه منه لأبيه ولكن حب الناس للحياة والخصب كان أقوى من طغيان الجذب والعدم وإن كان متسلطاً بسلطان القوة فدأبت ايزيس تجمع الأنصار تمهد لانتقام حورس ابنها لأبيه واسترداد عرشه المغتصب وتوسلت بكل أساليب العدو تيفون (ست) السياسية فجعلت الأنصار وعملت على إقناع الناس بعدالة قضية حورس وكشفت غدر تيفون (ست)

وطغيانه حتى انحاز إليها أنصاره بعد أن انكشفت لهم أنانيته ،
فلمقاومة الشر لا بد من العمل الجدى القوى لنصرة الحق والخير
وسلحت ابنها بالعلم والخير والمبادئ القويمة وأيضاً بوسائل الحرب
والقوة وأعدته للانتقام ، فلم يكن السحر وسيلتها إنما كانت أساليب
الحياة العملية لمحاربة الشر فلم تغل يدي ابنها أمام عدو غادر .

هنا يظهر فى الخرافة القديمة تأصل عادة الأخذ بالثأر فى مصر
القديمة منذ الأزل فيها جم حورس تيفون (ست) وينازله ثم
يعمد تيفون (ست) إلى الحيلة عملاً بنصيحة شيخ البلد الذى
أراد أن يوقع به بعد أن أحس بغدره وانضم هو أيضاً إلى حورس ،
حاول ست أن يحكم الناس وشوه موقف حورس بإنكار نسبته
إلى أيه فتصدت له أزيس ومعه توت يظهر أن الحق ويدفعان باطله
ويفضحان أعمال تيفون (ست) أمام الناس من محاولته إغراق
أوزريس أولاً ثم قتله ثانياً بعد رجوعه من بيلوس فيهرب
تيفون (ست) بعد خذلانه أمام الشعب وتفرق أنصاره من
حوله ويعتلى حورس عرش أيه ، فكان تحكيم الشعب إشارة من
الكاتب إلى اللجوء إلى عدالة الباشيون المصرى جميعه ممثلاً فى
الشعب ، فكرة ذكية أخرجنا بها الكاتب من المعبد حصن
الارستقراطية الدينية وقلعة دين البورجوازية ، إلى دنيا المساواة
وتحكيم الشعب وهى نقطة التحول نحو الديمقراطية الحققة أساس
وجود التياترو عند اليونان .

نجح الكاتب العظيم كما نجح الشعراء الاثينيون فى خلق الدراما
التراجيدية من قصة أزيس الخرافية وما قصد من هذه القصة

من خير ينتصر على الشر أى انتصار النيل والخصب على رمال
الصحراء والجذب حسب طبيعة وادى النيل والكفاح من أجل ذلك
فى صورة أوزيريس وازيس وست ، وقد ظل هذا الكفاح قائماً
حتى بلغ قمته فى إقامة السد العالى . ثم تصوير ما جرت عليه
تقاليد الفلاحين من الانتقام للآباء والآثار لهم ممن قتلوهم ثم أظهر
ما حوته الخرافة من مبادئ الفضيلة وشؤون الخشاء ومن حولهم
من ضعيفى النفوس من الأذئاب اتخذوهم أنصاراً لهم فى السيطرة
على الناس وإخافتهم بوسائل القسوة والإرهاب من أمثال شيخ
البلد وغيره من أعوان ، ومحاولة أوزيريس فى هديهم وضمهم إلى
صفوف المؤمنين بالحق والعدل ، فكانت تراجيداً إنسانية تظهر
بعد خمسة آلاف سنة أو تزيد من القصة الدينية التى لم تتطور
عند قدماء المصريين مطلقاً بل ظلت منزوية فى المغابد بين غموض
الطقوس وظلام الأسرار والتواء القصص الدينية من تعقيدات
أفكار وصياغة الكهنة المصريين المتوارثة من جيل إلى جيل كما
نقلها إلينا المؤرخ اليونانى بلوتارخوس .

وفى هذا الإطار الخارجى الواسع فى كفاح وانتصار الخصب
على الجذب يظهر الكاتب ناحية وفاء المرأة المصرية « أوزيريس »
لزوجها « أوزيريس » فى كفاحه فى فلاحه الأرض . كفاح نراه
فى ريفتنا حتى الآن فالفلاحه المصريه ظلت وفية لزوجها تعاونه
فى عمله وكفاحه الدؤوب لآبات الأرض .

التياترو اليونانى وأصل نشأة التياترو العالمى

كما ذكرنا عند الكلام فى الفصل الأول عما يقال عن التياترو المصرى فإن الطقوس والمراسم الدينية هى النواة التى تشكل بها هيكل خلق منه فى اليونان جنين التياترو وظل يتطور حتى بلغ قمة وجوده . ولنشأته الدينية هذه فقد وضع العلماء التياترو فى دائرة الأماكن المقدسة . ولا جدال فى أن الإله ديونيسوس إله الطبيعة بكل نواحي مظاهرها من نبات وجفاف وحياة وموت وبعث كان إله التياترو فقد نشأ فى رحابه ومن طقوس عبادته من أناشيد تسبح بحمده وتترنم بنعمائه وسرد أفعاله تسمى ديثيرامبوس Dithyrambos ثم الرقص والأقنعة التى تمثل كل الكائنات، من كل هذه برز التياترو الدينى فى أول الأمر تراجيديات وكوميديات وتمثيلات اسطورية فولكلورية أى Satyros وعلى العموم فإن الآلهة اليونانية والأبطال كان ينظر اليهم كحماة للشعب وكان الشعب يسترضيهم بالأضاحى وكان ذلك يحدث خاصة عند المزارعين فى الظروف الهامة مثل أوقات بدء الزراعة ثم ضم المحصول فى موسمى الأعناب والنبيذ والزيتون والزيت وهذه الأوقات تتوقف عليها حياتهم فالمحصول الوفير أو الجفاف والقحط بالنسبة لهم مسائل حياة أو موت فكانت الأعياد تقام فى أثينا تمثل فى احتفالات ومهرجانات تكريماً للإله ديونيسوس وكان من أبرز هذه الاحتفالات ، احتفالات الدراما التى نشأت من تلك العبادات .

فمن تقويم أثينا الرسمى الدينى والمدنى الذى يبدأ بشهر يوليو

عرفنا أن لديونيسوس عيدين في يناير ومارس ففي يناير أى شهر Gamelion باليونانية أى شهر الزواج من كلمة (جاموس) يقام فيه عيد للاحتفال بزواج الآلهة أى ذكرى زواج الإله زيوس بالآلهة هيرا ، كان يقام فى هذا الشهر أيضا عيد آخر للإله ديونيسوس .
والعيد الثانى هو عيد الديونيسيا الكبير ويقع فى شهر مارس أو باليونانية إلفيبوليون Elaphebolion ويبدأ فى اليوم التاسع من هذا الشهر ويستمر خمسة أيام حتى يوم ١٣ مارس وهو يشبه موالد الأولياء عندنا مع الفارق الكبير طبعا ، وبخلاف الاحتفالات تقام فى هذا العيد مباريات للشعر والتثيل الدرامى فى يوم ٩ مارس تقوم مسابقة فى الانشاد الشعرى أو الديثيرامبوس الذى اشرنا اليه ، ثم الفترة بين ١٠-١٣ خصصت للمباراة فى الكوميديا والتراجيديات وفى كل يوم بعد كل ثلاث تراجيديات أو ثلاثية أو تريولوجيا Trilogia تمثل رواية أسطورية (ساتير) وسنعود إلى ذلك فيما بعد .
وقد كان التياترو فى أثينا يقوم على منحدر الجانب الجنوبى للاكروبوليس فى رحاب معبد الإله ديونيسوس فى اليونان عامة كان التياترو والجنناز يوم هما أبرز مكانين فى أى مدينة يونانية ذات أهمية .

التياترو إذن كان دينى النشأة وظل الدين مجالا له ويعتمد عليه فى تعليم الشعب وشرح الطقوس والمراسم وتلقين الشعب مغزاها وعظاتها فى تكريم الإله ديونيسوس ، وكان الشعب يشترك فيها كجماعة محفل دينى وتعبدى ، ومن هنا كان طبيعيا قيامه فى جوار معبد الإله ديونيسوس وظل فى هذا المكان إبان العهد الهيلانى ،

وحتى إذا ما أقيمت أعياد التكريم لإله آخر مثل اسكليبيوس Asklepios إله الشفاء في تياتروايدورس Epidauros فقد كان التياترو مثل المباريات الرياضية يكرس لتكريم هذا الإله ولكن لم ينس أبدأ في نفس الوقت الإله ديونيسوس ، وذلك دليل على شدة ارتباط التياترو به وظل هذا الحال حتى أواخر العهد القديمة فالتياترو الاثني كما ذكر كان في جوار معبد ديونيسوس إله الطبيعة وإخصاب القوى الحيوية وأول من أنبت الكروم وما يتصل بها من جنون التجلي - وكل من كان يؤمن به ينسى نفسه ويخرج من ذاته - وهذا ما تعنيه برقة كلمة التجلي ekstasis باليونانية (بالإنجليزية) الذي كان أساسا لعبادة ديونيسوس وقد كان سببا في اختلاف طقوس العبادة الديونيسية عن غيرها ، في مصر مثلا في عبادة ازيس ، وفي الشرق في عبادة ميثرا Mithra فالتطهر من المادة الأرضية عند ديونيسوس لم يكن تطهراً سطحياً بل تطهراً روحياً في دخيلة الإنسان وذلك بالتجلي الروحي الذي يزداد صفاء وعمقا في الإنسان بتلك الهبة الإلهية التي وهبها ديونيسوس لليونانيين تلك هي د الخمر الإلهية ، فديونيسوس هو أول من أوحى بزراعة الأعناب في اليونان (١)

(١) إن قصة ديونيسوس الخرافية تنسبه إلى أنه ابن لزيوس من سيميلي Semele أمه التي أحبها زيوس فغارت هيرا زوجته وتحاللت على سيميلي وأغرته أن تطلب من زيوس حبسها أن يظهر لها بأعظم بهائه فظهر لها بين الصواعق والأضواء فاحترقت سيميلي Semele =

فبالخمر لا يحس الإنسان تغيراً سطحياً فقط بل تغيره يتعمق داخل وجدانه .

فقد ساعد عصير الأعناب اليونانيين على التجلي وإحساسهم بالاندماج بروح ديونيسوس عن طريق صلتهم الروحانية المنبثقة من أعماق روحهم الصافية بالآله ، وهذه الوحدة الروحية التي يتجلى بها الإله عليهم مباشرة لم يحتاجوا في الوصول إليها إلى كاهن

وعند موتها نزل ديونيسوس من أحشائها في ٦ أشهر ، فأخذه زيوس وخبأه في نفثه حتى تم تسعة أشهر ، ولذا فقد سمي بيريجين Pyrigene أى مولود النار ثم بروميوس Bromios الصاعقة وبعد مخاطر كثيرة سببها مطاردة هيرا Hera زوجة أبيه له ، أمر زيوس بإرساله إلى جنيات نيسا Nysa على جبل بارناس جنوب شرق إقليم دوريس في اليونان ، وعند ما كبر اخترع زراعة الأعناب وصناعتها فسمى باكخيون Baccheion ومنه Bacchus اسم إله الخمر اللاتيني نسبة إلى Bacchai النساء اللائي يتبعنه ضمن جيش أتباعه (ثياسوس Thiasos) ومعهن السيلين والساتير ويمسك الميناد أى (Bacchantes) وهو اسم يطلق عليهن أيضاً ، في أيديهن بالصولجانات وعلى رؤوسهن أكاليل العنب والغار ، وقد تبعه الجميع في غزواته من مصر إلى سوريا حتى وصل الهند وبانتصاره في الهند أطلق عليه اسم المنتصر thriambos وقد اكتشف (نبات اللبلاب) الذى يظل مزدهراً في كل فصول العام فاتخذ رمزاً للخلود وامتدت عبادة ديونيسوس إلى كل البلاد التي تنبت فيها الأعناب .

يتعلمون منه طقوس العبادة . إنه شعورهم بوحدةهم القومية
في ديونيسوس خالقهم وعميتهم وباعثهم جميعاً وخالق كل ما هو
مشترك بينهم من أعناب وزيتون وما عز وغيرها في كل أنحاء اليونان
بوحدة مناخها وتضاريسها وطبيعتها قراها وجبالها وجزرها بل
وما عزها الذي لا يشبهه انتشاراً وألفة إلا البشر في اليونان منذ
الخليقة الأولى فتجليهم في هذه الوحدة الروحية إنما هو مجال
يتنفسون فيه نسيم الوحدة القومية بعيداً عن تشتتهم السياسي في دائرة
سيطرة حكومات دول مدتهم المختلفة المذاهب السياسية والمتنافسة
والمتقاتلة والمتعصبة لإقليميتها دائماً ، ولذا فقد سار الإسكندر
الأكبر على درب ديونيسوس في رحلاته المنتصرة ، وعلى نفس
طريقه غزا العالم القديم حتى الهند ماراً بمصر وآسيا ثم الهند بقصد
توحيد العالم القديم في وحدة واحدة تحت حكمه ، ومن أجل ذلك
أندمج الإسكندر الأكبر في ديونيسوس اندماجاً تاماً ، ومن هنا أيضاً
اتبع البطالمة في مصر سياسة عائلية كملوك يونانيين على أساس هذا
الاندماج ، فألفوا بين الإله أوزيريس المصري وديونيسوس في
وحدة دينية يلتف الناس من مصريين ويونانيين في وحدة سياسية
حولها ، واستكمالاً لهذه السياسية نشأت عبادة سراپيس حتى أنهم
جعلوا من الاحتفال بانتصار الإسكندر في الهند عيداً دينياً مصرياً ،
وقد ظهرت صورة الإسكندر في ذلك الوقت ، بعد موته على نفوذهم
كديونيسوس . ومن ذلك أيضاً نجد ذكر الأعمال ديونيسوس ورد
على لسان هاربوكراتس (حورس) ابن سراپيس (أوزيرس)
ووزير من ٣٠٠ — ٢٥٠ ق . م يقول دلقد وضعت الأناشيد

وبدعت رقص النساء والرجال وساعدنى فى ذلك آلهات الفنون ثم
اخترعت مزج الخمر بالماء وكذلك الناي والمزمار ، وقد اشتركت
دائماً مع اتباعى thiasoi من رجال ونساء أى Bacchoi الباكخوى
و Bacchai الباكخاى ، ومن روح هذا النص يبدو أن أحد يونانى
مصر هو الذى كتبه وهذا مثل واضح على نجاح فكرة
الوحدة بين الشعوب فى رمزها ديونيسوس — الإسكندر أو
الإسكندر — ديونيسوس .

لأنهم كالمسلمين وقت الحج وكالهنود فى اجتماعاتهم المستمرة فى
مراكز الحج المنتشرة فى طول وعرض بلادهم وكالشعوب العربية
ملتفة حول زعيمنا الخالد الذى يمثل وحدتهم القومية وآلامهم
وآمالهم ، ويرى الشاعر اليونانى المصرى نونوس Nonnos (١)

(١) عاش نونوس Nonnos فى العصر القبطى القرن الخامس م. من مدينة
بانوبوليس Panopolis وكان من أكبر المحبين والمعجبين بديونيسوس
وقد بقى على وثنيته طويلاً قبل أن يعتنق المسيحية ، وقد وجد فى عناصر
الوثنية الكثيرة جداً فى مصر وفى بانوبوليس بلدته خاصة ، فى دائرة
الفن والأدب ، التى يشير بقاؤها فى هذا النطاق فقط ، إلى آثار
الردة من المسيحية إلى الوثنية ، بعد أن قويت المسيحية وتوقفت ردة
الأفراد العلنية بعد أن كانت شائعة قبل ذلك ، وجد فى عناصر الوثنية
وتقاليدها هذه ما يشير إعجابه وحبّه لديونيسوس فكتب ملحمة
ديونيسيا Dionysiaka التى موضوعها الرئيسى غزو ديونيسوس
للهند وانتصاره عليهم بعد أن أسكر الهنود بخمره فانهزموا أمامه .

ان انتصار ديونيسوس مبنى على أمن وحاجة الشعوب لحياة
آمنة خصبة حرة ، وكان هذا الامل يسيطر عليهم دائماً في وقت
سيادة حكم الفرد الاستبدادى على المدينة اليونانية الديمقراطية ،
فهو حافظهم لمقاومته واقتلاع سيطرته التى تحول دون تحقيق هذه
الحياة لهم ، والإصرار على أمل أن يجعلوا من هذا الفرد المستبد
إلها صالحاً خيراً فى عالم سلام ورخاء ، فعبادة ديونيسوس التى
ظاھرھا البهجة والحرية والأخصاب هى القوة الخفية العميقة التى
تدفع الحياة وتخلق فيها تغيرات لا نهائية وتفتح أمامها إمكانيات
لا حد لها ، فالطبيعة حية تشارك الإنسان والحيوان أفراحه ومخاوفه
بحركتها الدائمة وبعبءاتها الممثل فى تنافر عناصرها الأربعة الذى
بلغ مداه فى معارك ديونيسوس النهائية ، وخلف كل هذا تكمن
صورة حياة الوفرة والرخاء والأمن والحرية الديونيسية وهى
النهاية التى يرنو إليها العالم ، أنها شىء يجب أن يحققه الفرد بقوته
الوجودية المستقلة انها شرط السعادة والتوافق المستمر فى الطبيعة
الذى يتضمن أيضاً انسجام الفرد مع جماعته الممثلة فى اتباع
(thiasoi) ديونيسوس ، ثم يقول ان الطبيعة ترقص والفصول
الأربعة ترقص وزيوس أبوالآلهة يرقص فى حجرة حبيبته سيميلي
Semele أم ابنه ديونيسوس معلم الرقص والراقص الخالد ، فالحياة
أبدية وعند قيام مراسم ديونيسوس صانع الرقص لا يوجد رجل
فى المدينة لا يرقص ، وينثر الأهالى أكاليل الورود على أرضها مع
زهور الربيع رمز التجدد والبعث فليس هناك رقص بدون
ديونيسوس وبدونه لا تكون للفصول الأربعة متعة .

إن شعورهم بالوحدة هذا جعل حياتهم الروحية والعقلية والثقافية، آلهة وعبادة وشعراء ودراما، تراثاً وزخراً لهم جميعاً أنه التجلي في أجواء ديونيسوس القدسية والالتجاء إلى رحاب بيته ومعبده وتجلي الإله عليهم دون وسيط الاصفاء الروح وقوة الإيمان، ولهذا فقد كان ليديسوس عيدان واحد في الشتاء كما ذكرنا (عيد اللينايا Lenaea) ويكاد يكون عيداً محلياً لاقتصاره على شعب أثينا ومن معهم في أنيكا من اليونانيين ، أما العيد الثاني فعيد الديونيسيا الكبرى في مارس في الربيع فيأتي إليه كل اليونانيين ، وقد مضى الشتاء وأصبح السفر للحج سهلاً ، يأتون من كل بقعة في اليونان يحتفلون جميعاً بعيد إلههم العام . فرمز اندماج الإنسان في الإله في هذا العالم الديمقراطي يتمثل في تلك الصورة الفريدة على إناء بالرسوم السوداء من القرن الخامس ق . م . بمتحف برلين صورة جدى بوجه إنسان أو قناع ساتير (شكل ١) ليس له اسم ولا كيان سياسى فلا هو ملك ولا حاكم ولا كاهن ، إنما هو رجل يرمز للإنسان في زمرة الخلق من اتباع ديونيسوس ، لا كالأسد بوجه الملك رمز مصر يستمد من رمز الشمس القوة والقدسية يعبدونه فهو الإله بيده الأمر والحكم . وقد ثبت ذلك أيضاً من اللوحات الذهبية التي وجدت في جنوب إيطاليا وقد كتب عليها « لقد أصبحت جدياً صغيراً - كنت رجلاً فأصبحت إلهاً ، ثم لوحة أخرى تقول « أيها الرجل السعيد المبارك ستصير إلهاً بدلاً من آدمي فاني ، وتتمثل هذه الوحدة أيضاً في الساتير بجلود الماعز وخصالها الموجودة معهم في قراهم وجبالهم وجزرهم والذين



(شكل ١)

الجدى (Tragos) برأس آدمى ومعه السيلين أو الساتير بذيل الحصان
(قطع ديونيسوس المقدس أى ثيازوس Thiasos) — القرن الخامس
ق . م (متحف برلين)

يتمثلون فيه الإله الذي خلقهم وكل ما يعيشون به من زرع زيتون
وأعناب وحيوان أصبحت رمزا وطنيا خاصا بهم ممثلة على آثارهم .
فالماعز رمز جبالهم وجديها ورمز لغاباتهم وأرواحها فهو روح
هذه الأرض الصخرية الخضراء الجذباء أنه يقاسمهم القليل من الرزق
ويعطيهم الكثير غذاء من لحمه وملبسا من جلده وصوفه ومن لبنه
شرابا ويستخرجون منه اللبن والدسم الذي يتغذون به في الجبال،
أنه يمدحهم بكل ما يحتاجون، فمنه أيضا الأضحيان والقربان للإله فهو
رمز الوفرة الإلهية بالنسبة لهم كالبقرة والعجل في مصر . أنه مثل
العنب يأكلونه ويأخذون منه النبيذ المقدس ومثل الزيتون يأكلونه
ويأخذون منه الزيت المقدس ، فهو واحد من ثلوث مصدر رزقهم
العنب ومنه النبيذ والزيتون ومنه الزيت كلها تعيش على أرضهم
الجذباء وهو يعيش على القليل من قشور الشجر وأغصانها الجافة
اليابسة ويتزايد رمزا للخصوبة الجنسية ويعطيهم الكثير .

فبالشعور بالاندماج بروح الإله والتجلى في أجواء حب ديونيسوس
القدسية يقوم الأفراد من طائفة ديونيسوس (Thiasos)
بالاقنعة والخمر بتمثيل كل مخلوق بما فيهم من حيوان وأرواح في
بيئتهم التي يعيشون فيها وينشد الجميع رجال ونساء (ساتيروميناد)
الأغنية المقدسة التي سميت برمز وحدتهم بروح الإله، أغنية الجدى
الحيوان المقدس حيث يوجد في كل مدن اليونان وأريافها وغاباتها
وجبالها وجزرها أي «التراجيديا» أي أغنية الجدى (تراجو Trago-
جدي واودي Oide أغنية) أنها أسمى أشكال عبادة ديونيسوس .
روحانية، فقد نطق بها التجلى ونطقت به وحملت اسم قطيع الإله .

المقدس أى طائفة المؤمنين فى اعياد تكريم الإله . يتغنون بها
ثم يمثلونها دراما يقتدون بقدوتها ويتعضون بعظمتها ويهتدون
برشدها ويحتمعون من كل صوب لمشاهدتها ويبنون المسارح فى
كل المدن الهامة وفى المستعمرات لتمثيلها ويحفظون اشعارها
المسرحية ويطلقون الأسرى احرارا إذا ثبت أنهم يحفظون
أشعارها عن ظهر قلب فكلهم يونانيون قبل كل شئ . من خلق
الإله رغم الحواجز . فمن عبادة ديونيسوس وحده نشأت الدراما
فهيبة الخمر الالهى يمكن للانسان أن يصير عضواً فى الطائفة
الديونيسية فيكون ممثلاً . فمن الدراما يحتم أن يطرح الممثل شخصيته
التي ولد بها جانبا ويمس بأنه خرج من ذاته ليصير شيئاً آخر روحاً
أو إلهاً وهكذا . ان كل من يرقص ويغنى للإله أو يلعب بآلة
موسيقية أو يظهر فى دراما اسطورية (ساتير) أو تراجيديا أو
كوميديا فى أعياد ديونيسوس أو كان هرملز (رسول الآلهة)
أو ديونيسوس نفسه ، وكذلك الميناد والساتير والبا بوسيلينوس رئيس
الكورس أو أى بطل فكلهم جديان أو (تراجى Tragoi) .

وكان لبس الأقنعة جزءاً من عبادة ديونيسوس ومن هذه
الملايسات نتج نوعان من الدراما واحد جدى والآخر هزلى وفى
نفس الوقت كان افراد فرق المنشدين يغنون ويرقصون متخفين
فى زى الساتير أى نصفهم حصان بذيله وأذنيه وعلى ظهورهم جلد
الماعز (كشكل ٢) ص ٦٨ ورئيسهم بابوسيلينوس Papposilenos يلبس
جلداً كاملاً . وكان غناؤهم ورقصهم تسبيحاً بحمد الإله الأعظم
وذكر أعماله ومخاطراته فى سبيل الخير ونعمه وفضله يتغنون بنشيد

من الشعر يسمى الديثيرامبوس Dithyrambos وقد شبه الأستاذ جانمير Jeanmaire هذا الكورس بالذكر الذي نراه اليوم بمناسبة الموالد كما سيأتى ذكره فيما بعد. وقد خطى هذا النشيد أو الديثيرامبوس نحو الدراما عند ما استحدث الشاعر ثيسبيس Thespis فى عهد الطاغية بىستراتوس Pisistratos محاورة بين رئيس الكورس اكسارخون Exarchon أو اكسارخوس Exarchos وبين الكورس يرد عليه بالشعر يصاحبه الناي، ولم يكتف برواية الأحداث الميثولوجية بل تغمص هو نفسه شخصية ميثولوجية فأصبح هو خالق التراجيديات الاثينية أو اليونانية. هذا الاكسارخون أو رئيس الكورس يردد بالغناء الفردى فى النشيد الاحتفالى عنصرا قصصيا أو روائيا له صلة بحديث فى القصة الميثولوجية الخاصة بالإله أو البطل وهذا الجزء الروائى أو القصصى الذى كان فى أول الأمر مرتجلا هو نفسه التراجيديات كما يروى الأستاذ جانمير مؤرخ الإله ديونيسوس ثم يقول ان هذا الجزء القصصى أهم ما يميزه ليس الجانب الدرامى بقدر ما قصد به المؤلف من تضمينه العظة والتبشير بالفضيلة مما يبتلى به البطل، أى بيان المغزى الأخلاقى الذى يستخلص مثلامن معاناة تلم بالبطل لمغالاته أو تجاوزه الحدود، وقد ظل تطبيق القصة الدينية بقصد اخلاقى طابع التراجيديات حتى قمة تطورها بالمعنى الدرامى الصحيح فيما بعد، وكان هذا الطابع يمثل «أساس التراجيديات».

ولكن الاجماع أو اتفاق وجهات النظر بالنسبة للديثيرامب وتطوره إلى التراجيديات عسير للغاية فأولا الرأى الذى يقول بأن

وضع الديثيرامب ورئيس المنشدين (أو الكسارخون) في ابتداء تطوره حسب رأى أرسطو ، هما اللذان اديا به إلى التراجيديا ..
ثانيا : رأى آخر يتساوى في قبول استعمال تعبير «الكورس التراجيدى» ، وأنه يوحى حتما بالنسبة لمعاصرى سوفوكليس ويوريبيدس بفكرة المشهد الدرامى كما توجد آراء أخرى مخالفة لهذا .
والواقع أن تطور الديثيرامبوس من إنشاد سيرة بطولية بشكل صلاة ودعاء وابتهاال إلى الإله ، والكورس الذى يقوم بالإنشاد والرقص متقنعا بشكل الساتير أى مخلوق نصفه حصان ليس فى أثينا فحسب بل فى كل بلاد اليونان أى ديثرامب ديونيسى احتفالى مع قصص ميثولوجى يرتجله رئيس الكورس (أى الكسارخون) إلى أن يأتى أريون Arion الشاعر الموسيقى الذى يحدث تجديداً فى هذا الديثيرامب فيعطيه شكله التقليدى بترجيح كفة الغناء والرقص الدائرى ويجسد فى هذا الكورال عنصر القصة ، وربما يكون قد قسم الديثيرامب إلى أجزاء من الشعر الغنائى كاملة المعنى أى strophe ومقاطع ثانية تقابل هذه المقاطع الأولى بمعنى آخر أى antistrophe مما أوحى بظهور التراجيديا ، ثم بعد بروز هذا العنصر القصصى يسير الديثيرامبوس إلى مرحلة تطور أخرى فيصبح قطعاً غنائية موضوعها بطولى مع رقص دائرى . إلا أن تطور هذه الأغنية فيه أى (التراجيديا Tragoidia) كما أرادها المؤلف ذات الموضوع البطولى والمغزى الذى يعظ ويدعو للفضيلة ، أقول إن تطور هذه الأغنية من البداية كان مخالفاً ومستقلاً تماماً . ففى النصف الأول من القرن السادس ق . م ومع ظهور ثيسبيس Thespis حدث تحول

الأغنية من شعر غنائى دائرى فى معناه أكثر منه فى مبناه يذكر
شجاعة الإله أو البطل الذى هو محور الشعر إلى الدراما ، ثم يتكلم
أحد أفراد الكورس بكلام الإله ثم يتكلم آخر فيقول كلام الملك
ويتطور الأمر من فن إلى فن آخر فتأخذ الغنوة شكلاً درامياً
بتغيير القاص أو المتكلم وهو رئيس الكورس بممثل أى إحلال
الممثل محل رئيس المنشدين (اكسارخون)^(١) . وقد أجمعت التقاليد

(١) ومن ذلك نرى أنه رغم محاولة العلماء بما ساقوه من دلائل
خيالية يؤيدون بها نظريتهم فى وجود التياترو فى مصر معتمدين
كما قدمنا على نصوص أهمها لوحة ادفو التى ظنوا أنها قبة الدلائل
على وجود الممثل المصرى ، وهو أساس وجود التياترو كما رأينا
فى اليونان بظهور تيسبيس الممثل الأول فى العالم ثم بنوا عليها نظرية وجود
التياترو فى مصر ، وسبق المصريين اليونانيين فى اختراعه ، هذا
الدليل قد حطمه العلماء اللغويون فقد ذكرنا أن الأستاذ فيكنتيف
هو أول من عارض ترجمة الأستاذ دريوتون لهذه اللوحة وأبطل
دليلها على وجود الممثل وفند ما اعتمد عليه دريوتون وثروت
عكاشة من الذهاب بعيداً فى الظن إلى حد سبق المصريين اليونانيين
فى إنشاء التياترو ثم يأتى بعد فيكنتيف الأستاذ تشرنى Cerny العالم
اللغوى فى جامعة اكسفورد فيخرج بعد دراسة دقيقة لهذا النص
وترجمته ترجمة تكاد تكون حرفية بنتيجة أنه لم يجد فى لوحة
ادفو ما يؤيد وجود ممثلين متجولين فى مصر ثم يتساءل ، هل يمكن
بعد هذه الدراسة أن ينتهى باحث إلى افتراض أن رحلة المحب =

على أن هذا التغير كان من صنع Thespis ثيسبيس في عهد الطاغية
بزستراتوس وحددت له (٥٢٤ ق . م) مما حدى بالناس أن
يجعلوا من اسم Thespis صفة ترادف كلمة ممثل، وقد أصبح الممثل
يقوم بدور الإله أو البطل محور القصة والكورس بأفراده يكونون
عابدين أو أتباعا أو جنودا أو أيما ما تتطلبه القصة من شخصيات،
وأصبح من الممكن أن يقوم حوار أوديالوج بين الممثل والكورس
مع احتفاظ الكورس بدوره الأصلي كراوى للقصة — وقد كانت
الصلة بين الممثل والكورس هو الكوريفايوس Koryphaios أى

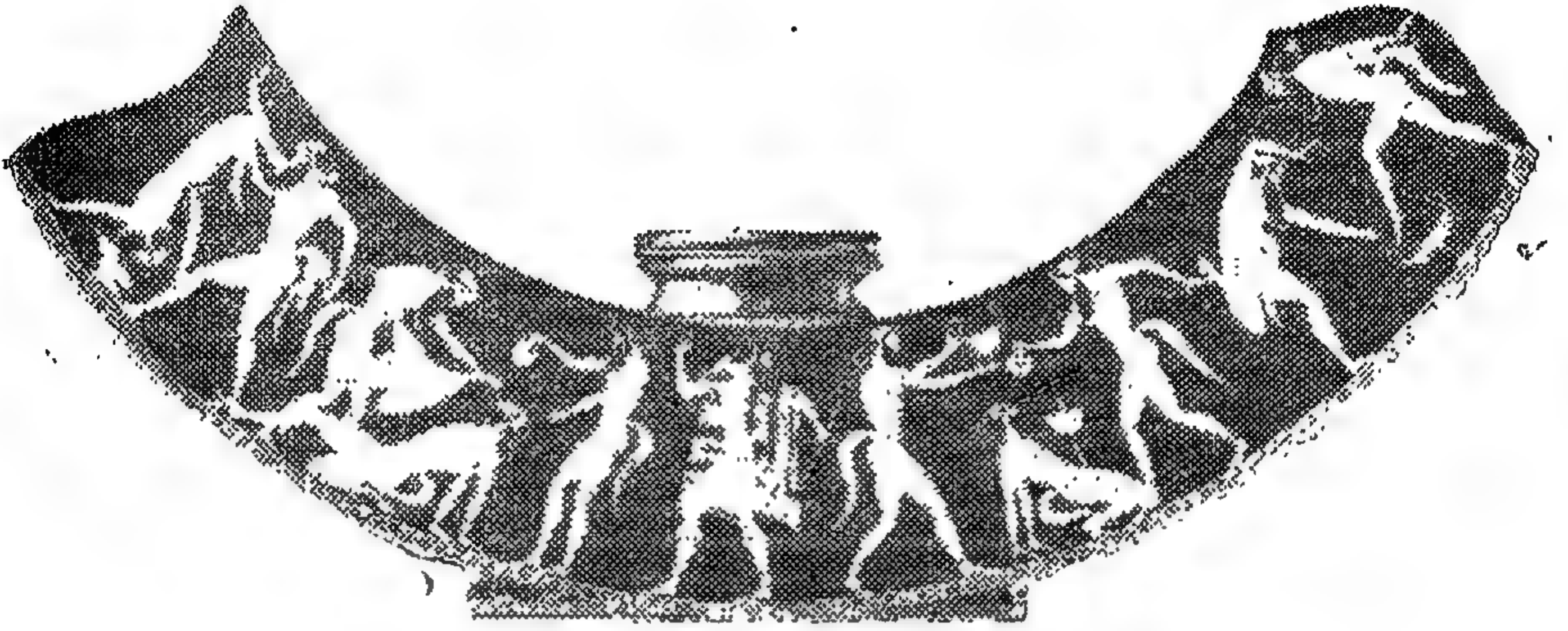
==وسيده الغامضة، كانت رحلات فنية ؟ ثم كيف يمكن لنبييل وسيد
كماحب ، الذى لا يعتبره « سيد الصالة العظيم » ، بل هو عنده
« رئيس قصر ملكى » وسيده الذى يرى فيه « ملكا » مستنداً على
وصف احب له « بالاله » وهى الصفة التى لا تعطى إلا « ملك » ،
أن يتنقلا من بلد إلى بلد لتسلية الشعب ؟ فهو يرى أن هذه
الرحلات الغامضة كانت « حملات » عسكرية لارحلات « مسرحية »
إبان سيطرة الهكسوس ومقاومة الملك « كامس أبى أحمس فى
الأسرة ١٨ » لهم وقد أرجع هو وفيكشتيف نص ادفو إلى هذا
التاريخ ، وفى هذا الفرض يجد تشرنى تفسيراً لذكر « القتل الغامض »
على يدى الملك « الاله » كما ورد فى لوحة ادفو ، ثم فى آخر مقاله
يأسف لعدم إمكانه لإثبات وجود « ممثلين متجولين » فى مصر القديمة
ثم انه حتى بفرض وجودهم فى مصر فلوحة ادفو لا تقوم دليلاً
على ذلك كما يقول .

قائد الكورس الذى يتكلم عن الكورس كله . وهذا الدور المزدوج هو أساس التراجيديا ثم بعد ذلك اختفت بالتدريج على طول الزمن شخصية الإله ديونيسوس من القصة عندما أمسك الكورس عن التقنع بزي الحصان (الساتير) وصار يتقمص شخصيات تمثل فى القصة نفسها . ولكن قبل ذلك كانت التراجيديا فى مدينة سيكونيا (فى مقاطعة الأرجوليد Argolide) لا تزال غناء منفردا (مونوديا Monodia باليونانية) مرتجلا ثم صار هذا الارتجال تأليفاً موضوعاً لا ارتجال فيه كما ظهر ذلك فى أعمال ايبجينيس Epigenes ، ثم أتى اريون الشاعر والموسيقى البارع كما ذكرنا ونقل إلى الكورس كل طابع القصة الميثولوجية الغنائية ذات المقاطع المختلفة . وفى أثينا يظهر Thespis ثيسبيس يربط الكورس بالدراما فينتهى على يديه آخر تدرج الكورس ، وتظهر التراجيديا من الكورس ورغم كل هذا كان قيام الكورس بكل هذا العمل يسمى تراجيديا أى أغنية الجدى أو (الذى له مظهر الجدى) من تراجوس tragos = جدى و eidos = مظهر) . ولكى نعرف سر هذه التسمية يجب أن نتعرف على الشخصيات التى ظهرت فى عبادة الإله ديونيسوس فكان هناك شخصيتان خرافيتان (ميثولوجية) وكما يقول الأستاذ جانير ان هاتين الشخصيتين على وجه التحقيق ، من خلق الفولكلور اليونانى وهما ساتير Satyros وسيلينوس Silenos .

وقد حدث خلط وإبهام نتج عن الشكل الذى أضفاه التقليد الشعبي والتمياتو عبر الأزمنة المختلفة فى تنافسهما فى التعبير عن شكل الساتير والسيلين ، ومن الخطأ أن المحدثين قبلوا أن يفرقوا بين السيلين

كروح daimôn له خواص الخيل وبين الساتير الذى له حوافر
الجدى أى مخلوق وسط، بين الآدمى والجدى واسمه (Pan بان) ،
وهو الوحيد الذى ينطبق عليه هذا الشكل الذى لا يوجد إلا نادرا
فى عبادة ديونيسوس وخصوصا الممثلة على أواني الفخار الأثينى ،
وقد كان الكتاب اليونانيون فى العصر الرومانى هم الذين طابقوا
شكل Pan على الساتير، أما بالنسبة لكتاب القرن الخامس والرابع
ق.م ، فكان الساتير يشير عندهم فكرة ارسطو عن السيلين ذى الشكل
الافطس والمظهر الخشن وقد أورد افلاطون هذه الفكرة عند كلامه عن
ارسطو . وقد وجد على الأواني الفخارية اسم سيلين على أنه روح
(daimôn) نصف جسمه الأسفل حصان بحوافره ثم خاصة ذيل الحصان
الذى ظل ميمزاً له ثم أذنان مستقيمتان «ومعرفة». والواقع أن طائفة
عابدى ديونيسوس أى تياسوس thiasos كانوا يرقصون حول الحيوان
المقدس دالجدى ، وهم ينشدون النشيد المقدس الديثرامب ثم
يضحونه للإله ويأكلون لحمه بعد أن يتركوا بعض أجزائه (كل
ما يسبب الحياة) على المذبح للإله ثم يصنعون من جلده لباساً
بسيطاً يغطون به ظهورهم ولباساً كاملاً لرئيس الكورس المسمى
بابوسيلينوس Papposilenos أى أبو السيلين أو السيلين العجوز
وهو رئيس كورس الساتير والسيلين معاً ، فقد كان الساتير والسيلين
بالنسبة لليونان فى القرن الرابع يمثلون معا روح الساتير ، فمع ذيل
الحصان وأذنيه المستقيمتين يضعون غطاء لظهورهم من جلد الجدى
أثناء رقصهم فى الاحتفال بأعياد ديونيسوس ولهم أيضا شكل على
الأواني الحمراء من القرن الخامس تمثلهم بقرون الجدى وحوافره وذيله

لكن رئيس الكورس أى البابوسيلنوس Fappcsilenos كان يلبس
 ثوباً كاملاً من جلد الجدى كما هو مصور على الأواني الفخارية
 مما يوحي بأن شعارهم هو الساتير والكل من أتباع ديونيسوس ،
 وما بقى من شكل بان Pan ظل محتفظاً به رئيس الكورس ، وهكذا
 كان يريد الكتاب اليونانيون أن يندمج السيلين مع الساتير ، فذيل
 الحصان وأذناه المستقيمتان ومعرفته وجلد الماعز (شكل ٢)
 مما كانوا يلبسون وحركات رقصهم من الوثب القوى وضجيجهم كل
 ذلك كانوا يعبرون به عن روح الساتير الذى كانوا يعتقدون أنه
 يقطن القرى الجبلية والغابات فى اليونان وجلد الماعز الذى يتشحون
 به هو تقليد للفرو الطبيعى الذى يكسو أرواح الغابات فى كل مكان من
 أرض اليونان وجزرها أى الماعز المنتشر فيها بكثرة كبيرة ، ومن
 الطبيعى أن ترمز هذه الحيوانات الى تلك المناطق فى الجبال والغابات
 حيث تزرع الكروم بما فيها من أساطير ، وقد ذكرت فى أغانيهم
 الريفية والفولكلورية وكانت رمزاً لهذه المناطق الريفية التى
 تشترك مع كل مناطق اليونان فى عبادة الإله الأكبر ديونيسوس .
 كان كل ذلك يطلق سرور الشعب الاثينى واليونانى كله ويحبون أن
 يروه بإصرار ، رغم أن تمثيلية الساتير اى المسرحية الأسطورية لم تكن
 أحياناً مريحة بل كان موضوعها تراجيدياً مخزناً ولكن ليس المرح
 فى الساتير أو القصة الأسطورية متعلقاً بالنص كالكوميديا ، بل هو
 متعلق أكثر بحركة كورس الساتير التمثيلية مما جعل المشرفين على
 الدراما يعرضون بعد كل ثلاث تراجيديات أو تربلوجى
 trilogoi (ثلاثية) رواية أسطورية أى ساتير ختامية فى يوم



(شكل ٢)

فريق الكورس من الساتير (يشربون) وفي الوسط رئيس الجماعة
 (الأكسارخوس Exarchos) بشخصية وملابس هرمس (رسول الآلهة)
 ولكن بقناع ساتير، وهذه خطوة أولى في التطور إلى التراجيديا، إذ صار
 الأكسارخوس لها أو بطلا أو أى شخص. تتطلبه قصة الديثيرامب ،
 إلا أنه ظل رئيسا للكورس وبقناع الساتير أى واحد منهم ولكن
 بملابس أخرى ، وفي الخطوة الثانية نحو التراجيديا ، يصبح الأكسارخوس
 لها أو بطلا ويظهر بقناع الآله أو البطل وشكله لا بقناع الساتير ،
 أما الخطوة الثالثة فنجد أن الأكسارخوس يصبح ممثلا منفصلا عن
 الكورس تماما ثم يخطو (Papposilenus) البابوسيلنوس أى الساتير
 المعجوز فيصير (أكسارخوس أى كوريفايوس Koryphaios) ويكون
 وسيطا بين الكورس والممثل ، فيكون الطرف الثانى الذى يتكلم باسم
 الكورس فى الحوار بين الممثل والكورس

التراجيديا أى باللاتينية Exodium كاسياتى ذكره، فأتباع ديونيسوس شباباً وشيوخاً عندما يأكلون ويلبسون لحم الجدى وجلده يمثلون طبيعة الجدى الحيوان المقدس ، وكان ذلك سبباً فى تسمية التراجيديا بأغنية الجدى . أما الشاعر اللاتينى (هوراكى) هوراس Horace فيرى أن أصل تسمية التراجيديا هو أن الشعراء كانوا يتنافسون لنيل جائزة هى جدى زهيد القيمة ، ويعلق لويب Loeb على ذلك بقوله إن التراجيديا أو أغنية الجدى ربما استمدت اسمها هذا من أن جائزة الشعراء المتبارين فى التراجيديا كانت جدياً .

ولذا كان يطلق على (الولاية) وهى الدراما التى كتبها أفلاطون اسم دراما سيلينية وأيضاً ساتيرية بغير تفرقة أو تحديد اسم معين . ثم فى القرن الرابع تأثر الفن بشكل الساتير الشاب الذى له بعض خواص شكل الجدى .

هذا التعارف على الشخصيات الديونيسية التى ظلت آثارها باقية على التياترو القديم حتى عصرنا هذا وهى الشخصيات التى كانت الاحتفالات تقوم عليها فى عيد رب التياترو الإله ديونيسوس أمر ضرورى وهام .

ومن المؤكد أن قناع الساتير قد وجد على المسرح وأنه ساهم أو على وجه أدق بسط وأكمل تصور الشكل الاصطلاحي لشخصية الساتير بما تركه من أثر على تمثيله فى تصوير الشخصيات الديونيسية ويدخل فى تصوير هذه الشخصيات الديونيسية أيضاً الميناد (من mainas والجمع mainades) وهن نساء هستيريات مسهن حب

ديونيسوس ويهذين بتبؤات وقد كن على عكس الساتير والسيلاين
شخصيات حقيقية وجد هن انداد فى الميثولوجيا هن الجنيات
Nymphai وكان دورهن دور حاضنات للإله وقد شبه الأستاذ
جانمير تصور هذه الشخصية الديونيسية أو المينادزم maenadism
(بالزار) عندنا الآن وقد أصاب فى ذلك وكذلك كان موقفاً فى تشبيهه
الكورس البدائى (بالذكر) كما نعرفه الآن، وذلك قبل أن يتقنع
الكورس بقناع الساتير عندما أصبح كورس تراجيدى بعد ظهور
التراجيديا وترنمه بالديرامب ورقصه متصداً بحمد الإله .

فديونيسوس كما ذكرنا كان إله الطبيعة بكل ما فيها من مشاعر
مما جعل عبادته تشمل العواطف البشرية والحالات الانسانية الشاذة
والحيوانات والنبات . . . الخ مما كان يستدعى اتباعه ان يستعملوا
الاقنعة ، فبرز دورها الدينى وظل القناع بعد ذلك مستعملاً فى
التياترو يمثل الشخصيات الدرامية المختلفة مما سنفصله فيما بعد .

ولقد كانت احتفالات الميناد ، وغيرهم من الساتير فى عيد
الديونيسيا ، تعرف بالمينادزم ، وهى ما يقوم به تابعات واتباع
ديونيسوس من تحركات رياضية هستيرية فى ضوء تحليل الزار
الآن تحت تأثير أرواح مسيطرة عليهم يتقمصون شخصياتها
ويقومون بحركات تشبه الاكروبات ودوران هستيرى مما يذكرنا
بمجازيب الموالد كأنه تقليد درامى تماماً لتلك الشخصيات الخفية فى
وسط جو مشحون بالبخور وصوت الناي والطبل والاضحيان والدماء
التي يلطخون بها ملابسهم يصرخون ويصخبون وتتشنج حركاتهم
تقليداً لحركات الشخصيات والحيوانات التي يقومون بدورها فى

هذا الاحتفال وبعض دوائر هذه المراسم السنوية فعلا يشبه الزار في الشرق ولكن بأشكال مختلفة .

فعندنا في الشرق كانت ظاهرة الزار تقوم به « شيخخة الزار » وهي امرأة هستيرية مشعوذة لها خبرة ودراية بالعفاريات أو الأسياد كما يسمونهم المشتغلون بالزار تبركا واسترضاء وهي رئيسة فرقة المنشدات الطبالات أيضا ، وهي تراث كل ذلك عن أمها فهذه المهنة وراثية، وللشيخخة اسم آخر اصطلاحى بين النسوة (الكدية) وهذه الكدية تعتبر نفسها أما لكل النساء المريضات من زبائنها، وتعتقد اجتماعا دوريا في بيتها كل اسبوع يسمى (الحضرة) وهي لا تعمل في شهر رمضان ولذا فكانت الحضرة الكبرى ختام الموسم أو ما يسمى (المولد) يقام في بيتها يوم ١٥ شعبان ثم تتوقف عن العمل طوال شهر رمضان وبعد العيد تستأنف الحضرات الأسبوعية المعتادة ، وهي في الحضرة الأسبوعية تعمل كالطبيب ، تستقبل المريضات الجدد ثم ترى ماذا فعل الاخريات فيما اشارت به عليهن وتتسلم الحيوانات التي امرتهن بإحضارها تريق دماءها بشكل ومراسم خاصة، ثم تأخذها بعد الذبح تأكلها هي أو تبيعها للجزار أو تقوم هي بدور الجزار في بيعها بعد أن تفرق أقل القليل على المشتغلين معها من فرقة الضاربات على الدفوف المنشدات التي ترأسها الشيخة ، وعلى الفقراء المقربين إليها من حولها ، وفي المولد تأتيها كل زبائنها من المريضات ومعهن الهدايا والقرايين الخاصة بالعفريت الذى في مخيلة كل مريضة وكذلك يفعلن في كل حضرة اسبوعية إذا أمكن مواظبة المريضة على الحضور ، وكل امرأة تعرف عفريتها

مسبقا فعندما تياس ويئس معها أهلها من شفائها من المرض الذى
 ألم بها، وهى طبعاً فى معظم الأحيان لا تستشير طبيباً بل هى تتطبيب
 بالوصفات البلدية وإذا استشارت طبيباً لم تر أثراً لعلاجها لأنها
 لا تأبه بأوامره ولا تعتقد فى طبعه ودوائه، تذهب لزيارة الكدية
 كأنها طبيب فتطلب الشريحة من المريضة أثراً، والأثر يعنى شيئاً من
 ملابس أو منديل مما تعصب به النسوة رؤوسهن فيه عرقها فتأخذ
 الشريحة المنديل وتضعه تحت رأسها فى نومها ليلاً وتحلم أو ربما
 لا تحلم مطلقاً بشيء يخص المريضة، وتعرف من المنام ومارأته فيه
 أو هى لا تعلم شيئاً ولم تر مناماً إطلاقاً المهم أنها تقول أنها عرفت
 أى عفريت أو سيد من الإسياد يسيطر على روح المريضة ويسبب
 ما تعانيه من آلام نفسية وجسدية ثم تخبر المريضة باسمه وتصف
 للمريضة كيف تسترضيه وما يجب أن تقدمه من أضحيان ذات
 أوصاف خاصة تسترضيه أو تستسمحه بها وأحياناً إن كانت
 المريضة غنية تنصحها الشريحة بعمل زار خاص بها (والزار يستمر
 عدة أيام) تماماً كما تفعله الشريحة فى منزلها وتقوم المريضة بدعوة
 صاحباتها وزميلاتها المريضات تماماً كأنه فرح فتأتينها بهدايا
 كالنقود فى الأفراح، تردها المريضة لهن فى مناسبات خاصة
 بهن والمريضة بعد ذلك كزميلات اليوانيات من (الميناد) تنتهن
 كل فرصة لتشارك فى أى حفل أو حضرة للشريحة أو حفلات الزار
 عند زميلاتهن تظهر فيها ولاءها للعفريت وتسترضيه ثم هى دائماً تحمل
 التماثيل من المعادن النفيسة والأحجبة وهكذا، وأحياناً تكون أسماء
 العفاريات غريبة مما نعرفه من أسماء سحرية توجد فى البرديات

أو على الأحجار المنقوشة للحماية والحرز ودفع الشر والتي أتت إلينا من العصر الروماني في مصر والشرق وغالبا ما يعتقد الناس في هذه الاجتماعات المجنونة وقدرتها على الشفاء عن طريق هذه الحركات الرياضية الهستيرية والأناشيد التي تنشدتها الشبيخة وهي رئيسة فرقة المنشدات والطبالات لمن يتوافدن من وقت لآخر على الحضرات من المريضات والمريدات من زبائن الكدية ومعهن هداياهن ولا بد أن يهبن الشبيخة مبلغا من المال مقابل البخور فكل من تحضر الحضرة تقوم الشبيخة بتبخيرها وكل تدفع حسب سعتها والجو في هذه الاجتماعات كله مشحون بالبخور يضح بصوت الطبول والمنشدات وكل عفريت له دور خاص بنشيد ودقة خاصة تنزل فيه إلى الحلبة كل مريضة عليها هذا العفريت والجميع يدور حول الكرسي أى مائدة توضع في وسط الحلبة عليها الهدايا التي تقدمها المريضات من نقل ومأكولات وخمر للعفريت النصراني أو الخواجة ومثل ذلك كان يحدث قديما في الاحتفالات بعيد (لينايا) لتكريم ديونيسوس فتقوم الميناد باحتساء النبيذ ويرقصن حول الضريح في تجلي على صوت الطبول والمزمار والصاجات وفي أيديهن المشاعل ويلوحن بها فوق تمثال الإله الموضوع فوق المذبح الزاخر بقناني الخمر (ستامني Stamnoi) والفطائر وغيرها من المأكولات وفي هذه الحالة يشعر الرجال (الساتير satyr) والنساء (الميناد mainades) بأنهم في تجليهم أرواح حقيقية . ثم تذبج الذبائح وتلطخ بدمائها المرضى والحركة قائمة في جوهستيري عصبي مجنون وحركات النساء

المتشحات بالطرح البيضاء واهتزازاتهن مقلدات بالحركات
وبالزى المناسب عفريت كل منهن ولا يمكن أن تكون حركاتهن
رقصا ففى شىء يناسب التجلى الذى تندمج فيه المريضة مما تعانيه
عصيا من عقد وأوهام فهو عبث تتنفس به نفسيا عما ألم بها ثم
تنزل الشيخة إلى الحلبة وتلبس شخصية العفريت الذى يسيطر على
المريضة « الزبونة » وتمثل دوره باتقان عجيب فإذا كان العفريت
مغريبا تكلمت بلهجة مغربية وإن كان سودانيا تكلم بلهجة
سودانية أو عربية أو خواجة أو أى لهجة حسب جنسية العفريت
ثم تطلب من المريضة على لسانه ما يجب عمله لشفائها مثلا قربانا
من طيور بمواصفات خاصة وحيوانات أخرى لها علامات خاصة
من غنم أو ماعز أو ثور أو حتى أحيانا جمل والزار فى مصر للنساء
فقط لا يشترك فيه الرجال وقد يوجد بين الطبالات المنشدات رجل
طويل الشعر ينشد أو يلعب على الناي وغالبا يكون هذا الرجل زوج
الشيخة نفسها وهو عادة منشد .

فى مصر أيضا نوع آخر من حضرات شفائية للرجال يقوم
بها شيخ لجماعة دينية يجتمع مع أتباعه فى « مندره » المنزل ويأتى
المرضى بمختلف الأمراض ومنهم من يحمل إلى الحضرة حملا
وتنبعث حناجر الفريق بآيات القرآن والأدعية والتبيلات ودلائل
الخيرات والكل جالس حوله ويتعرف المرضى على الشيخ عن طريق
بعض معارفه حيث يأخذون المريض للقاء الشيخ - فى أى مكان يوجد
فيه ، ثم يشكو المريض ألمه للشيخ ويمسك الشيخ بكوب من الماء ويقرأ
عليه آيات الكرسي عدة مرات أو عدية يس ثم بعض الأدعية وفى

نفس الوقت يتحسس الشيخ موضع الألم حتى تنفذ إليه بركة دعائه ويشرب المريض الماء ثم يصطحبه الشيخ إلى الحضرة الشفائية أو ان شئت إلى عيادته وتبدأ القراءة كما قدمنا وهكذا يتعرف المرضى على الشيخ ويخرج المرضى والحاضرون من هذه الجلسة كل منهم مصدع الرأس مهموما برؤية هذه المناظر وما أظن أن المرضى يشفون بهذا العلاج وبعد فإنك تسمع من كثير من اتباع الشيخ وعارفي فضله أمثلة من افراد من الله عليهم بالشفاء على يديه وقد استعصت أمراضهم على الأطباء ، كذلك يقولون عن شيخة الزار ، وسرى مثل هؤلاء المرضى في مواكب احتفالات ديونيسوس محولين أو يمشون كما يحدث أيضاً أن نرى ذلك عندما يذهب المرضى إلى مقام أحد الأولياء يطلبون الشفاء من الله وينذرون له النذور بعد شفائهم . وأما الذكر فهو الذي نشاهده في الموالد دائماً بطبوله ورقصاته الصوفية ولبسه الخاص وراقصيه ذوى الشعور الطويلة يدورون حول أنفسهم ويهتزون اهتزازاً عصبياً وكان لآى شخص أن يقيم ذكراً في منزله حسب نذر كان قد نذره على أن يفي به في مناسبة مولد ولى من الأولياء فتأتى جماعة الذكر ويقفون في فناء البيت حلقة دائرية تماماً كما يفعل الكورس في دائرة الأوركسترا عند اليونان الأول أو فى الجرن فى الأرياف وفى اليونان قبل وجود الأوركسترا وإذا لم يكن فناء البيت متسعاً خرجوا إلى مكان أوسع خارج المنزل ويبدأ النشيد مديحاً نبوياً أو صوفياً فى حب الله بكلام رمزى ويتمايل الأفراد مرددين اسم الله على أنغام الطبل والإنشاد كالكورس تماماً وشيئاً فشيئاً تنفعل جماعة الذكر ويعلو صوت

النأي وصوت الذكيرة ويزداد الطبل شدة بإيقاع سريع ويبرز
من الدائرة واحد في يده سيخ مدبب أشبه ما يكون بشيش المبارزة
يسمونه سيفاً وهو ينشد نشيدا صوفيا فيقول (أنا أحب البنت
البيضا اللي اسمها خضراء) ... الخ ثم يغرز السيخ في جفن عينه أو
في شدة فيخترق الجلد ويخرج من الناحية الأخرى ثم ينزعه
ويغيب عن وعيه من انسجامة ! ! ويأتي شيوخ الذكر أو واحد من
زملائه يحاول إفاقة فيؤذن في أذنه فان لم يفق عضه فيها فيصرخ
المغشى عليه وهكذا يأتي غيره والأطفال والرجال من حولهم والنساء
من الشبايك يشاهدون هذه المناظر ثم يقوم الجميع إلى الأكل
ويعودون ثانية للذكر وهؤلاء المهووسون المشعوذون في كل طائفة
منهم من يلعب بالسيف كما رأينا وآخرون بالنار ومنهم من يأكل
الثعابين رمزا للتغلب على الشر بذكر الله وحمايته . وفي مجيء الذكر
إلى ساحة المولد أو إلى أي منزل يأتي في مسيرة احتفالية أو موكب
تماماً كما كان الأمر في عيد ديونيسوس تتقدمه حملة المشاعل لإضاءة
الطريق بالليل ثم الطبول والراقصون بينهم يتأيلون ويهتزون على
إيقاع الطبل والصاجات يدقونها بأيديهم ثم حملة الأعلام الخاصة
بالطريقة الصوفية هذه ، ثم يتبعهم الذكيرة في ملابسهم البيضاء
ويتحزمون بأحزمة ملونة بألوان خاصة بكل طائفة كأعلامها مثل
أبو الغيط والرفاعية والدمرداشية . . . الخ وفي يد كل منهم عصاً
طويل يمشون في صفين وعلى رأسهم رئيسهم وبينهم رجل يحمل
فانوساً كبيراً للإضاءة من القماش الأبيض الخفيف إلا أن ذلك كله
يعتبر منقرضاً وإن بقي شيء منه فمزيل فقد كثيراً من تقاليد وظمه

كما فقد ديونيسوس أعياده وطقوسه في العالم القديم وبعد فهذه صورة من الزار والذكر هستيرية عصبية تكاد تكون هي نفسها الصورة التي كان عليها موكب أتباع ديونيسوس (الثياسوس thiasos) (راقصيه ودرأويشه ومجازييه بملابسهم الشاذة وأقنعتهم ذات الشعور والذقون الطويلة) في أعياده في أثينا لأجيال خلت قبل الميلاد .

ولقد كان لهذه الطوائف وجه آخر هو الدعوة الدينية الروحية التي تقوم بها كل طائفة دينية والتي تمثل الجانب الروحي الديني المستقيم بدون مهرجانات ولا بدع شعبية أو شعوذة دخيلة يقوم بوضع أسسها شيخ من علماء الدين المتصوفين تسمى الطائفة باسمه كالطائفة الدرداشية والتهيجانية وغيرها وتدعو للتأخي في حب الله وإلى الفضيلة والصراط المستقيم بالتمسك بتعاليم الدين الحنيف وتفسير القرآن وهي منتشرة بين كل الطبقات وكل طائفة لها أتباع في القرى والمدن والأقطار الإسلامية .

وعلى نفس الدرب وبعيداً عن البـدع الشعبية والتهريج في احتفالات أعياد الإله ديونيسوس ومواكبـه كان يتمثل ذلك عند اليونان الأول في الكورس التراجيدى وما يترنم به من ديثرامب تراجيدى جاد متزن يهدى إلى حب الإله والخير والفضيلة والطريق القويم ويدعو إلى الرشد بالموعظة والقدوة الحسنة . هذه التراجيديا الغنائية التي ينشدها الكورس الراقص الدائرى من أتباع ديونيسوس أى (الساتير) في دائرة الأوركسترا حول مذبح الإله في وسطها قبل أن ينشأ المسرح أى قبل وجود ثيسبيس Thespis أول ممثل

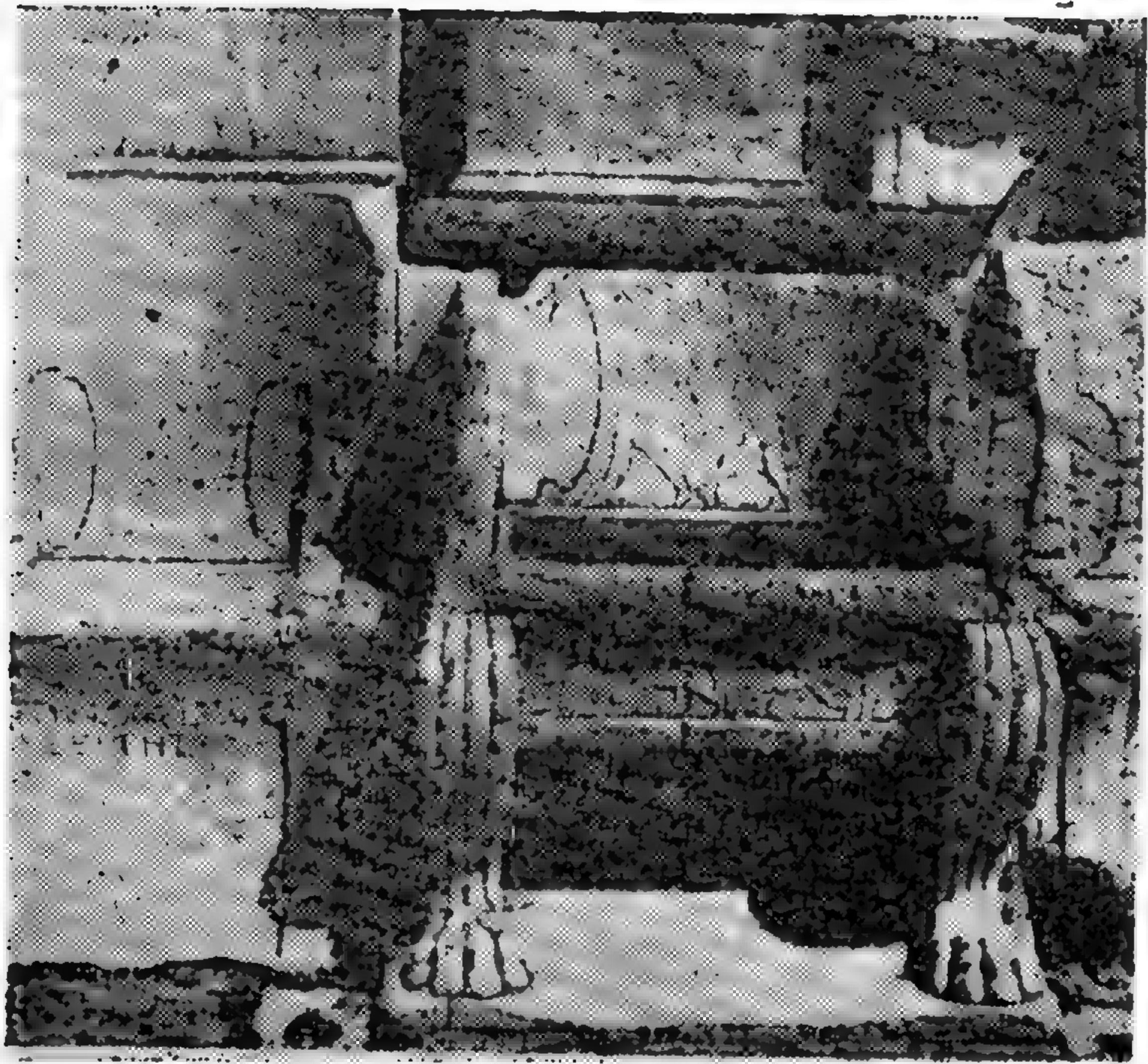
فى العالم بعربته التى يمثل من عليها التراجيدىة التى طورها هو إلى
دراما ، فكانت هذه الأغنية التراجيدية هادفة إلى الهدى ذات
معزى وعبرة دينية مقدسة ثم بعد ثيسپيس Thespis ظلت
الدراما التراجيدية روحية هادفة دينية مقدسة اكتسب من
أدائها الممثل قدسيته واحترامه هو وكل من يعمل معه فى محيط
التياترو الأول ، وقد ظلت التراجيدىة محتفظة بهذا الطابع الدينى
إلى عصر طويل .

ويذكر مؤلف تاريخ ديونيسوس حوالى ٦٥ شخصية مختلفة
تظهر فى الاحتفال أثناء عيد الديونيسيا الكبير ويقوم الجميع
بتقليدها تقليداً تاماً بالرقصات والأقنعة تماماً كما يحدث فى أثناء
الكرنفال فى أوروبا وهذه الشخصيات تضم عناصر المجتمع الأثينى
الذى يدين بالآله ومعهم الحيوانات الرمزية والميثولوجية . فمثلاً
شخصية قديس مسن مسع تلميذه وملاك وصياد ورئيس فرسان
وغزالين وحلاق . . . الخ ثم حيوانات متعددة أسد وقرد وثعبان
وخنزير وماعز رضيع . . . الخ يمثلها رجال مقنعون ثم شخصيات
مخلوقات مشوهة ومرضى كالأخرس والألكن ممن يطلبون
الشفاء . . . وكل تلك الشخصيات تمثل بالأقنعة والحركات الراقصة
فى مواكب أثناء الاحتفالات بالعيد ، مما كان وربما لا يزال يحدث
فى موالد بعض الأولياء مثل « الزفة » التى تقام بمناسبات الندور فى
مولد السيدة نفسية مثلاً تمثل الطوائف المختلفة من الحرفيين وأصحاب
المهن من مريدى الولى فى الاحتفال بمولده يقوم بتمثيلها أشخاص
على عربات تجرها الحيوانات يطوفون الشوارع قبل أن يصلوا إلى

مقبرة الولي في جامعته وتمثيل تلك الطوائف له طابع هزلي مضحك .
فلا استعداد النفس لتقمص هذه الظواهر الهستيرية لتسلط روح
خفية على الشخص وتقليدها وما يثيره الجانب الاستعراضي من
رغبة في مشاهدة هذا التقليد يجعل الانتقال إلى الدراما المسرحية
أمراً طبيعياً بل وضرورياً أو كما ذكرنا الانتقال إلى الخطوط
الأولية التي أصبحت جنيناً لما يسمى التياترو . بل إن هذه
الاحتفالات الديونيسية كانت تمثيلات حقيقية فمناصر التمثيل
موجودة في كل فرد عنده الاستعداد الذي يمكنه من أن يصور
حالة يقوم بدورها سواء بالآقنعة أو بالمظهر الحسي باندماجه كفرد
في دور روح أو أي شيء كما ذكرنا .

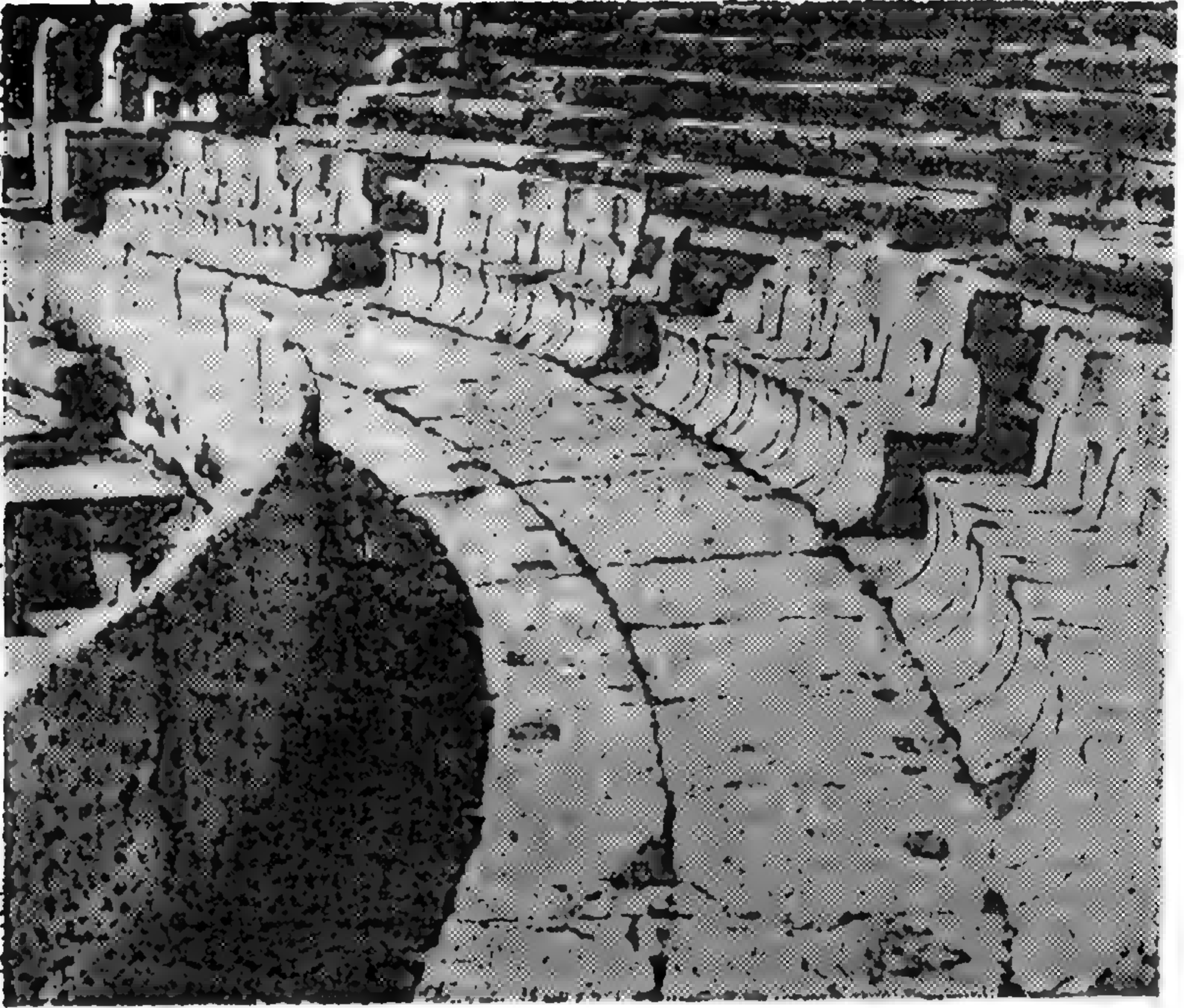
هذه هي صلة الإله ديونيسوس بالتياترو ، وعلى ذلك فمن
المنطق أن يكون التياترو عامة في ابتدائه ديني ولا يقام إلا في جوار
المعبد . ولذا فإن تياترو أثينا يقوم بجوار معبد الإله ديونيسوس .
وفي كل تياترو نجد مذبحاً في وسط الأوركسترا تذبج عليه الأضحيان
قبل وبعد الاحتفالات الدينية .

وكان التياترو لا يقام إلا مرتين كل عام في فترة أعياد الإله كما
ذكرنا، وكان الإله يحضر بشخصه هذا الاحتفال الذي يبدأ من الصباح
إلى المساء أي يوم كامل فكان ينقل تمثال الإله إلى التياترو يحمله
الكاهن وكان لهذا الكاهن عرش وسط مقاعد الشرف (proedria)
(شكل ٣) وكما ذكرنا فإن الروايات والتمثيلات ليست حرة ولكن
تعتبر واجباً دينياً يراجعها الكاهن أو الحاكم العام لدولة المدينة
(أثينا) وكان القائمون على التياترو أغنياء تعينهم الدولة حسب



(شكل ٣ - ١)

عرش الكاهن الاعظام للاله ديونيسوس في وسط مقاعد الشرف



(شکل ۳ - ب)
جانب من مقاعد الشرف proedria حول الاوركسترا (تياترو ائينا)

نظام الليتورجيا يتولون تمويل التياترو بالمال اللازم. ومن هنا كانت
قدسية الممثلين فهم في وسط طاهر مقدس ورغم أنهم لم يكونوا
في نطاق الكهنة إلا أنهم كانوا يتطهرون بالصيام قبل الاحتفال
ولا يقربون النساء وفي الأصل كان لا يمكن أن يقبل ممثل من
الغرباء خشية احتمال أن يكون قد آمن بإله آخر غير ديونيسوس
وكانوا يعفون من الخدمة العسكرية حتى لا توجد عليهم شبهة
اقتراف إراقة الدماء ولا يمكن أن يعتدى عليهم لا في أشخاصهم
ولا في ممتلكاتهم وكل اعتداء عليهم يعتبر تدنيسا للمقدسات وعندما
يقومون بالتمثيل كانوا يقفون عادة وفي أيديهم عصا وحتى يبرزوا
طابع عملهم السامي يضعون على رؤوسهم أكاليل الغار وكانت
ملابسهم حمراء (وهي ضمن ممتلكات المعبد) وموشاة برسوم
الكواكب السماوية مثل النجوم ثم الحيوانات والزهور المشغولة
بالذهب وفي بعض الأحيان تكون ملابسهم على غرار ملابس
الكاهن الأعظم وكذلك كان كل المشتركين معهم في التياترو من
كورس (جماعة المنشدين) وغيرهم وكذلك كان الثرى الذي كلفته
الدولة بالأعداد المسرحية كله وتكاليفه في هذا اليوم عليه نفس
واجبات وله نفس حقوق الممثلين وفي أول الأمر كان الغرباء
يمنعون من حضور التياترو وربما النساء أيضاً ولكن بقية أفراد
الشعب الاثني كان يتطهر أيضاً بتقديم الأضحيات للاله وكان الأفراد
يلبسون ملابس الأعياد ويكلمون رؤوسهم بالغار .

ومن هذه الصورة يظهر جلياً ان التياترو كان مجمعا للتعبيد وجزءاً
من تنظيم تعبدى ومجالاً للخدمات القدسية وله وظيفتها وقدسيتها

تجانب قداسة كل العاملين به فإن موضوع العمل فيه مقدس أيضاً .
ويجرب تمثيله في وقت مقدس وقد أشار أرسطو إلى هذا بقوله
إن العمل المسرحي يسبب تطهر الحاضرين .

هذه هي الخطوة الأولى للمسرح في طريق وجوده كما أشرنا
في كلامنا عن المسرح المصري الذي لم يتجاوز مرحلته البدائية في
تمثيل نواة نشأته التي لم تصل إلى حد خلق جنين له .

على هذا الأساس الديني تركزت مشاعر المؤلفين من اليونان
الذين تناولوا القصة الميثولوجية بحساسية شعورهم وبحسهم الديني
وهنا تأتي نقطة التحول عند اليونان فعلى أساس شعور المؤلف
الشعبي الحساس وما يتبع ذلك من تناول القصة الميثولوجية بغير
اللون الذي لها في ضمير الكاهن مبسطة بدون تعقيد جعل الشعب
يساهم فيها ويفهم مراميها على عكس ما كان عليه الأمر في مصر سراً
قاصراً على طبقة واحدة دونها والشعب قلاع الطقوس والأسرار .
ومن هنا كانت التراجيديات عند اليونان تعنى معالجة جدية
لمسائل أخلاقية ممثلة في شخصيات ميثولوجية وكانت الدراما
مسئولية الدولة الهامة وقد احتفظت في أزهر عصورها بطابعها
ومعناها الديني الذي هو أصل نشأتها وعندما تمثل لم يكن ذلك
للترفيه أو التسلية ولكن كان ذلك عملاً تعبدياً كان واجباً وحققاً
لكل مواطن حضوره .

بالتدريج يفقد الإله ديونيسوس أهميته الموضوعية عندما
أمسك الكورس كما سبق ذكره عن التقنع بزي الساتير واندمج
في تمثيل القصة الميثولوجية مع الممثل وكان في هذا الوقت ابتداء

الفصل بينهما ، وصار التطور سريعاً في خطواته سهلاً في تقدمه فوجود ممثل واحد أصبح الديثيرامبوس دراما ثم يدخل ايسخيلوس الممثل الثاني ثم اضاف إليهما سفوكليس الثالث وبعد ذلك لم يزد مطلقاً عدد الممثلين عن ثلاثة فقط ورغم تحديد هذا العدد فإن عدد الشخصيات التي يلعبونها كان غير محدد فقد كانت ميزة الملابس التراجيدية تساعد الممثل على تغيير دوره في أقل وقت. يمكن فكان في رواية اجا ممنون لا ايسخيلوس ستة شخصيات قام بتمثيلها الثلاثة ممثلون .

ولكن الشعب لم يرض عن أن تكون أعياد ديونيسوس خالية من الساتير إذ أن طابع التراجيديا الجدى المتزن يثقل على الشعب. عندما يشاهد ثلاث تراجيديات trilogoi (ثلاثية) في يوم التراجيديا فكان يطالب بمسرحية مرحة ساتير ورغم أن الساتير أساسها تراجيدى وأحياناً تكون مرحة جداً وأحياناً محزنة إلا أن جدية التراجيديا وازدواجها تخف كثيراً في الساتير مع الاحتفاظ بطابع الاحترام للبطل في القصة ولكن طرافة الساتير وخفة روحها لا تعتمد على نص القصة نفسها كالكوميديا بالقدر الذى تعتمد به على صلة الساتير بالمسرحية فالكورس الذى يتخفى في جلد ما عز أو غزال وبذيل واذنى حصان السيلين أيضاً ويتقنع بقناع فظيع الشكل كث الشعر ورقصه الذى يسمى سيكينيس sikinnis وحركاته التى تعبر عن روح الساتير فى الغابات المأجنة البديئة المنحلة الجبانة ووثباته الشديدة وإيماءاته كانت تضحك الجمهور وهزم الرواية الختامية أى exodium التى تاتى بعد ثلاث تراجيديات

أي ثلاثية في يوم التراجيديا كانت عند اليونان ساتير أي أسطورة والرواية الوحيدة الساتير التي بقيت للآن من اليونان القديمة هي كيكلوبس kyklōps (آلهة أرضية) من أعمال الشاعر يوريبديدس . أما عند الرومان فكانت هذه الرواية الختامية بعد التراجيديا فارس أي كوميديا شعبية ميموس أو اتيللانا .

وقد عمل المنظمون للعيد على أن يضيفوا إلى التمثيلات تمثيلية ساتير يقوم بأدائها المنشدون أي كورس الساتير في هيئة سيلين وساتير معا بذيول الأحصنة وأذنيها وجلد الماعز ويضحكون المشاهدين بحركاتهم ومجونهم الغريب وفي أثناء الحرب الفارسية خصوصا عند ظهور ايسخيلوس أصبحت روح الدراما وموضوعاتها أكثر جدية في نطاق القصص الميثولوجية أو حتى في تمثيلات الأحداث التاريخية ذات الطابع التراجيدي فكانت تتناول عرضا عميقا لمشكلات الحياة وابتداء من القرن السادس ق . م وما بعده أصبحت التمثيلات والروايات (الأسطورية ساتير) جزءا هاما في احتفالات عيد الديونيسيا الكبرى الذي يقام سنويا كل ربيع . أما النوع الثاني من الدراما اليونانية فقد انبثق من جو المرح والغناء والرقص المعتاد في احتفالات الديونيسيا الكبرى التي كانت تتيح الفرصة لاجتماعات شعبية مريحة يوهيمية لجماعات السنكاري المرحية الماجنة التي يطلق عليها الاسم اليوناني كومي Kōmōi وهو اللفظ الذي اشتقت منه كلمة كوميديا بما فيها من هزل ونسكات فظة ومجون مكشوف وكان يفتتح عيد الديونيسيا بموكب يرفع فيه عضو التناسل Phallos رمز الخصوبة كعلم قومي ، هذا الرمز كان طابع

اعياد ديونيسوس الخاص وله أهمية ودور رئيسي حتى أن اثينا في سنة ٤٤٥ ق . م أصدرت قرارا بأن يقدم سكان مستعمرة بريا Brea لاثينا في عيد الديونيسيا عضو تذكير «فاللوس» كبير من الفخار . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أنه كان لتأصل عبادة إله التناسل الممثل في الإله مين Min المصري في معبده بمدينة كوبتوس Coptos في مصر القديمة من زمن بعيد جدا ولتشابه مراسم هذه العبادة بمراسم عبادة ديونيسوس أن اندمج Pan إله التناسل اليوناني بالإله مين Min إله التناسل المصري وقد بنى معبد للإله Pan قريبا من مدينة كوبتوس وقد كان لعضو التذكير (فاللوس) دور هام في كل العبادتين والأصل في تلك العبادة المصرية كما في عبادة Pan اليوناني الوفرة وكان معبد مين مستديرا محاطا بالأشجار وكان من مراسم عبادته أن يحتلى الملك بالملكة وقد بقيت مراسم اجراءات الاخصاب المختلفة هذه حتى أيام الشاعر نونوس Nonnos في العصر القبطي .

هذه الاحتفالات المرححة المماثلة أى الكومي صنف لها الشعراء دراما من الشعر هي الكوميديا وكان ذلك حوالى سنة ٥٠٠ ق . م ثم أن كل ما وجد في المدن «الدورية» (إقليم في اليونان استعمر سكانه كثيراً من مدن جنوب ايطاليا وجزيرة صقلية) من فارس Farce شعبي وهزلى مضحك وتحوير الجدل إلى صورة هزلية (أى باروديا Parôidia) قد تطور تماما فبعد سنة ٤٩٠ ق . م أصبح العمل الكوميدي ضمن الأعمال الدرامية التي يمتاز بها عيد الديونيسيا الكبرى في اثينا ومنذ عصر بركليس أصبحت الكوميديا والتراجيديات

والساتير تقدم تكريما للاله في عيده الأول اى عيد لينايا Lenaea وهو عيد المعاصر التى تعصر فيها الأعناب ، الذى كان يقام فى الشتاء فى شهر يناير المسمى غامليون أى شهر الزواج نسبة إلى الاتحاد الدينى للالهين زيوس وهيرا حسب تقويم اثينا الدينى .

واسم ليناي Lenae اسم آخر لليناد mainades مثل Bacchae با كينخاي أو Bacchantes با كينخانت أى النساء اللاتى مستهن لوثه حب ديونيسوس ويهذين بتنبوءات كما ذكرنا . فى رحاب معبد (Lenaion) لينايون المقدس كان يقام الاحتفال بعيد ديونيسوس الأول أو عيد عصر العنب فى المعاصر (من Lenos لينوس) أى الأوانى التى يعصر فيها العنب ، يحتسى الليناي النبيذ ثم يرقصن فى تجلى عظيم وفى هذا العيد تعرض مسرحيات كوميدية لارستوفانيس مثل : الاخارنين والفرسان والزناير وكان يحضرها الشعب الاثينى والمقيمون الغرباء بأثينا فقط وأما العيد الثانى عيد الديونيسيا الكبرى فكان فى مارس أى فى الربيع وقد انتهى الشتاء وهدأت العواصف فتحمل المركب الزائر من الحجاج لحضور هذا العيد من كل بلاد اليونان والجزر لمدة خمسة ايام ابتداء من ٩ مارس ولم يكن الجمهور قاصرا على أهل اتيك والمقيمين معهم من الغرباء بل كان جمهور عريض يمثل العالم اليونانى كله ويشاهدون الدراما مبتدئين بالكوميديا ثم التراجيديا وبعد كل ثلاثة تراجيديات أى تريلوجى Trilogoi تعرض تمثيلية اسطورية أى ساتير كما ذكرنا وهذه الثلاثية (تريلوجيا Trilogia) عبارة عن مجموعة من ثلاث تراجيديات يكتبها الشاعر التراجيدى للتياثرو فى اليوم

المخصص له من الثلاثة أيام المخصصة لتمثيل التراجيديا في عيدى
ديونيسوس عيده الأول أى عيد اللينايا وعيده الثانى أى عيد الديونيسيا
الكبرى ، ولكن التراجيديا عموما بما تنقسم به من روح الجد والوقار
وما تثيره فى النفس من اسى وشجن كانت تثقل على الشعب ، فطالب
الناس أن تعرض بعد كل ثلاثية مسرحية خفيفة اسطورية (ساتير)
يختتم بها الشاعر تراجيدياته الثلاث أى رواية ختامية (exodium) ،
فأصبح ما يقدمه الشاعر بإضافة هذه الدراما الاسطورية الختامية
أربع مسرحيات أى رباعية تترالوجيا Tetralogia .

وأحيانا كان بين الثلاث تراجيديات التى تتكون منها الثلاثية
(التريلوجيا) صلة تجمع بين مواضيع هذه التراجيديات ولكن
هذه الصلة لم تكن شرطا لازما فى كل ثلاثية ، والثلاثية الوحيدة
التي تظهر فيها هذه الصلة بين تراجيدياتها الثلاث الباقية لنا حتى الآن
هى ثلاثية اوريسثيا Oresteia للشاعر ايسخيلوس المكونة من
تراجيديات : اجاممنون وخبو فوراي وايومينيدس ، كما سيأتى
ذكره عند الكلام على الشعراء التراجيديين الاثنيين الأول .

والشئ الذى يسترعى الانتباه ان كل مدينة كبيرة فى اليونان
كان لها التياترو الخاص بها الا انه لم يصل اليها شئ من كل هذا
الأدب المسرحى الا التمثيلات الاثنية فقط ولا يعقل طبعاً أن
يكون فى المدن الكبرى المنافسة لاثينا دراما وترضى بالاكثفاء
بالدراما الاثنية ولهذا كان تركيز الباحثين على الأدب المسرحى
الاثنى كتراجيديات القرن الخامس والرابع لا يسخيلوس
وسفوكليس ويوريبيدس وكوميديات ارسطوفانز وميناندر

ورغم كل ذلك كانت هذه الدراما الاثينية تسمى الدراما اليونانية
وقد كانت تلك التسمية كتلك التي تطلق على الدراما اللاتينية بتعبير
أدق رومانية والواقع أن هذه التسمية الاصطلاحية كان لها صدى
في التاريخ فالعالم اليوناني كان يرمز اليه باسم اثينا أشهر مدن العالم
اليوناني والعالم الروماني يرمز اليه باسم روما ، وبالنسبة لليونان
فاني اعتقد أن هذه التسمية العامة قد نشأت عن شعور اليونانيين
يوحدتهم رغم حواجز دول مدنها المختلفة . فحتى في المستعمرات
في اليونان الكبرى في مدن جنوب ايطاليا كانوا يحفظون اشعار
الشعراء الاثينيين كما يحفظون شعر هومر وكانوا يطلقون من
الاسرى من ثبت انه يحفظ عن ظهر قلب ويتلو غاياها شعر
ايسخيلوس وسفوكليس وخاصة شعريوريديدس وغيرهم لا يفرقون
بين بلدواخرى فالكل قبل كل شيء يونانيون وهكذا نجد أيضاً
أن الباروديات أي الفليا كس أي (الهيلاروتراجيديا) أو الفارس
الشعبى يقوم على التراجيديا الاثينية وحتى في مباريات المسرحيات
في أعياد ديونيسوس كانت السلطات تختار الشعراء الذين يريدون
الاشتراك في المسابقات الدرامية من الشعراء الاثينيين وغير
الاثينيين من اليونانيين وكان لهم كل حقوق زملائهم من الاثينيين
من اعداد الكورس وغيره .

تبدأ احتفالات عيد الديونيسيا باحضرار تمثال ديونيسوس
في مواعده كل سنة مساء من ضريح صغير في قرية (Eleusis الوسيس)
ويدخل في اقدم معبد لديونيسوس في اثينا تحت سفح الاكروبول
على ضوء المشاعل . وفي صباح اليوم التالي يسير موكب عام يقوده

(الارخون) اي الحاكم الى المعبد اظهاراً لعظمة وقوة الاله
ديونيسوس اله اتيكاً ثم تقدم الاضاحى الكثيرة ويوضع تمثاله
على المذبح فى وسط الاركسترا ثم تبدأ المباريات بين مجموعة من
الكورس ينشد واحد الديثرامب والاخر ينشداقراده نشيدا آخر
يتبارون بها فى التسييح بحمد الاله ديو نيسوس .
وكان الكاهن الاكبر يشرف على التياترو فى رحاب المعبد كما
كان يشرف أيضاً على المباريات الرياضية فى هذه الاحتفالات
واما السلطات المدنية فتقوم بتنظيم المسابقات المسرحية التى كان
يجرى تمثيلها فى الهواء الطلق على سفح تل الاكروبول حيث
توضع على مدرجاته المنحنية صفوف من المقاعد تحيط بالاركسترا
وفى وسطها المذبح الديونيسى وحوله يدور رقص وغناء الكورس .
وهذا المكان الخاص بالمشاهدين يسمى باليونانية ثياترون
theatron ثم صار هذا الاسم يطلق على المبنى كله مرادفاً لكلمة
المسرح بالعربية الآن .

كانت الدراما مسئولية الدولة الهامة فى أثينا فقبل ميعاد أعياد
لينايا Lenaea وديونيسيا الكبرى بمدة طويلة يقوم كبار موظفى
المدينة والارخون الأعلى (الحاكم العام) بالتحضير للاحتفالات
الدرامية فكان أول شئ يتخذ تعيين الخورجيين choeregoi
أى بعض المواطنين الأغنياء الذين تكلفهم الدولة بتكوين وإعداد
فرق الكورس أى المنشدين التراجيدين والكوميديين والقيام
بتكاليف كل التياترو من أول الشاعر المؤلف للرواية والممثل إلى
آخر العمل المسرحى فى اليوم المحدد لكل خوريجوس choeregos وقد

كان الكورس التراجيدى مكونا من ١٢ إلى ١٥ منشداً والكورس الكوميدي يتألف من ٢٤ عضواً . ثم تختار هذه السلطات بعد تعيين الخورجين الشعراء الاثنيين الذين يريدون الاشتراك في المسابقات الدرامية وكان يمكنهم أيضاً اختيار شعراء يونانيين من غير الاثنيين ولهؤلاء الحق أيضاً فى أن يطلبوا من (الارخون) الحاكم إعداد كورس لهم . وقد كان للأرخون الحق المطلق فى رفض أى طلب أو الموافقة عليه ، ولكن فى نفس الوقت عليه أن يبرر قراره هذا أمام جمعية الشعب . وقد كان الشاعر هو المخرج لروايته وكان يدرّب الكورس أيضاً الا إذا أراد فيطلب تعيين مساعد أو حتى أن يحل محله مدرب آخر للكورس لأن ذلك كان عبئاً ثقيلاً ويحتاج لخبرات ومواهب متعددة وكان الكورس يقوم بالانشاد والرقص بمصاحبة الناي حتى أن التراجيديا القديمة والكوميديا كان لها منظر متكامل ومن هذه الناحية كانت تشبه بعض الشيء الأوبرا أو الأوبرا كوميك الحديثة، وقد كان الارخون أيضاً مسئولاً عن اختيار الممثل الأول protagonist الذى بدوره يختار الممثل الثانى deuteragonist والثالث أيضاً tritagonist كمساعدين له ولم يكن بين الممثلين نساء ممثلات لا فى التراجيديا ولا فى الكوميديا فدور النساء كان يقوم به الرجال وقد سهل ذلك نسبياً لبس الممثلين للأقنعة .

وعندما تتم الثلاثة كشوف الخاصة بالخورجين أى الاثرياء المكلفين بشئون الدراما وانتاجها ثم الشعراء ثم كشف الممثلين الأول ، تقسم هذه الكشوف إلى فرق لكل شاعر مع بحوله

والممثل الأول الخاص به .

وفي أثناء جلسة واحدة من جلسات جمعية الشعب توضع أسماء الخورجيين المعينين في إفاء وتسحب بالقرعة وبالقرعة يحدد ترتيب الممولين كل بدوره فينادى على صاحب الاسم الأول ليختار الشاعر الذي يريده ثم ينادى على الثاني وهكذا وبما يذكر أن بركليس في شبابه عين ممولا سنة ٤٧٢ وقد اختار الشاعر ايسخيلوس الذي قدم في هذه السنة ثلاث تراجيديات أى تريولوجى كان بينها رواية الفرس ، ثم يعين الممثلون الأول لكل شاعر بالقرعة أيضاً إلا أنه في العصور التى تلت بعد ذلك كان يطلب من كل ممثل أول أن يقوم بتمثيل تراجيديا لكل شاعر بالدور وكانت هذه طريقة تجعل المؤلفين المتسابقين على قدم المساواة .

هذه الاجراءات الأولية تنتهى بالعرض العام أو proagôn الذى يقوم به الشعراء مع مصاحبهم فى الأديون Odeon وهو مبنى مسقف بجوار التياترو مخصص للفرق الموسيقية (صالة موسيقى) وكان يصعد كل شاعر بدوره على المنصة ويعلن اسمه وعنوان وموضوع رواياته واسماء كل معاونيه وقد كان ذلك بمثابة إعلان عن التمثيليات .

وككل اجتماع رسمى كان العمل التمثيلى يبتدىء فى الصباح الباكر بعد الفجر بقليل وقد كان ذاك هاما وضروريا إذا ما كان جدول الاحتفال يحتوى على أربع أو خمس تمثليات تتم كلها قبل غروب الشمس وكل رواية تحتوى على رقص وكورال موسيقى وكان بين كل دراما وأخرى فترة استراحة أما الرواية نفسها

سواء كانت تراجيديا أو كوميديا فتمثل بدون توقف أو فترات راحة إلا من وصلات كورالية بين الفصول التي لا يعرف عددها في كل مسرحية وسنعود لذلك فيما بعد .

وقد خصصت أربعة أيام كاملة في عيد الديونيسيا الكبرى يشاهد الشعب فيها الدراما تأتي بعد اليوم الأول المخصص للموكب الاحتفالي لديونيسوس ثم يوم آخر مخصص لمباريات الديثيرامب ، ثم اليوم الثالث أول يوم للدراما كان خاصا لتمثيل الكوميديات . يقدمها ثلاثة من الشعراء — زيدوا فيما بعد إلى خمسة — كل منهم يقدم كوميديا واحدة ، والثلاثة أيام التي تلي ذلك خصصت للتراجيديا يعرض كل يوم أعمال شاعر من ثلاثة شعراء ينتخبهم الأرخون وبعد كل ثلاث تراجيديات أي تريلوجي (ثلاثية) تتبعها رواية اسطورية (ساتير) كما ذكرنا فيما سبق .

والأمر الذي يدعو للدهشة ويثير العجب قدرة وجلد هؤلاء الاثنيين الذين يواظبون على حضور عيد الديونيسيا الكبرى من بدئه إلى نهايته أربعة أيام منها يشاهد الشعب ويستمتع إلى ١٥ دراما أو ربما ١٧ تمثيلية ، خلاف ما يسمعون من أناشيد الديثيرامب . تتكون من حوالي ٢٠ ألف (عشرين ألف) بيت شعر بين القاء وغناء . إن تحمل كل هذا يثير الدهشة حقيقة ولكن تلك الجماهير قد تعودت ذلك ومارسته فكانوا ينصتون في عيد الپاناثينايا Panathenaea الذي يقع في أواخر شهر يوليو المسمى باليونانية Hekatombaion هيكاتومبايون إلى أشعار هومر مما جعل تركيزهم قويا .

ورغم أن النساء لا يمثلون كمثلات في التياترو إلا انهن
بالتأكيد يحضرن إلى التياترو لمشاهدة التمثيلات إلا الكوميديا
لأنها كانت مكشوفة التعابير والمناظر كما ذكر .

هذا هو التياترو اليونانى الذى كان الشعب المستنير الواعى فيه
أولا وأخيرا عنصره والذى فرض خلقه ووجوده النظام
الديمقراطى الذى يقوم على وعى الجمهور حتى أطلقوا على البناء كله
كوحدة اسم التياترون theatron نسبة إلى مكان مشاهدة الجماهير .
فأين ذلك من التياترو المصرى الذى افتعل وجوده العلماء وتعصبوا
له على غير هدى وأساس .

وحتى يكون الشعب اليونانى قادرا على مواظبة مشاهدة التياترو
فقد حددت الدولة أجرا لدخوله ودخول المنشآت العامة الأخرى
التي كان الشعب يرتادها مثل الحمامات العامة وهو ثلث دراهم
أو ما يسمى (ديوبولون diobolon) والدرهم البرونز يساوى ٦
أوبلات oboloi من النحاس ، وحتى هذا المبلغ الضئيل لم يكن
يدفعه الفقراء لتتيح الدولة الفرصة للفقراء أن يتوقفوا في هذه
المدرسة الشعبية فقد قررت جمعية الشعب حجز مبلغ من ميزانية
الدولة يسمى ثيور يكون theôrikon (من فعل theôrô أى يشاهد)
أى رصيد للتسلية أو ثمن التذكرة كان يفرق على الفقراء في مناسبة
الأعياد تعويضا لهم عن تفرغهم وانقطاعهم عن أعمالهم في هذه
الفترة . وسنرجع إلى ذلك فيما بعد .

ويجب أن نشير هنا إلى أن التياترو لم يكن قاصرا على تجسيد
الدراما فقط فإن ذلك يحدث مرتين كل عام فقد اتخذته جمعية

الشعب كبنى عام لاجتماعاتها السياسية ولذا فكانت المقاعد في المدرج مقسمة حسب القبائل العشرة في اتيكا ، وكانت الصفوف الاولى كما سيأتى ذكره عند الكلام على تكوين المسرح مخصصة للكهنة والرؤساء والرسميين من المدنيين ثم من الممتازين من الالبيين وأولاد قتلى الحروب أو غيرهم من اليونانيين ضيوف أو شعراء ممن لهم ميزة الصدارة أو ما يسمى باليونانية proedria كذلك كان لأعضاء المجلس والشباب والمستوطنين الغرباء أماكن خاصة في اجنحة التياترون وكذلك حجزت المقاعد العليا من الصالة أو التياترون للنساء وقد كان هذا التنظيم الدقيق ووجود التذاكر التى حددت عليها نمر الكراسى والاجنحة قد وضع لمنع الفوضى والزحام إلا أن كثيرا من الناس كانوا لا يراعون النظام وكان يضطر المشرفون على النظام فى صالة التياترو أو من يسمونهم بحملة العصى إلى التدخل .

وقد كان ضروريا فى مثل هذه الاجتماعات الطويلة أن يحضر الشعب معه ما يحتاجه من طعام وشراب فى التياترو ولكن زيادة فى رعاية الشعب فإن الخورجين أى المسكفين بالإشراف والتمويل على التياترو كل فى يومه يوزعون النمطائر والنبيذ على الشعب .

وكما ذكرنا فإن هذه العمليات المسرحية لها طابع دينى مقدس فكان افتتاح العمل يبدأ بمراسم التطهر بدم خنزير صغير ، وكان كاهن الإله الأكبر يجلس على مقعد فى وسط الصف الأول أمام المذبح القائم فى وسط الاركسترا ، ثم يعلن عن بدء التمثيل بصوت نفير ورغم الجو الدينى الذى يخيم على المكان ، فإن المشاهدين

كانوا يظهرون مشاعرهم بالتصفيق والصفير وضرب الأرض
بالأرجل ، وقد ذكرت النصوص أن بعض المؤلفين كانوا يأتون
بمن يصفق لأعمالهم ، ويقول الشاعر الروماني (هوراكي) هوراس
في مثل ذلك دانه من السهل على الشاعر الغنى أن يشتري الاستحسان
فالتملقون مثل الندابات في الجنازة لا يشعرون بأى حزن زغم
كثرة بكائهم ، (De Arte Poet.448) .

وفي آخر المسابقة يعلن حكم المحكمين وتوزع الجوائز وهؤلاء
القضاة يتم انتخابهم قبل الأعياد ضمن إجراءات تنظيمها فكان
يلتخب بالقرعة من قائمة بأسماء جميع الحكام عشرة لهم كراسى
مخصصة وكان حكمهم عن طريق التصويت ثم تجرى القرعة على
أصواتهم هذه ، فيختار خمسة أصوات من العشرة وكانت العملية
بعد ذلك ، أن توضع أصوات العشرة المكتوبة على لوحات غالباً
من الفخار في إناء ثم توضع خمسة مكعبات سوداء وخمسة أخرى
بيضاء في إناء آخر وتسحب في وقت واحد لوحة من اللوحات
المكتوبة عليها الأصوات العشرة ، ومن الإناء الآخر مكعب من
المكعبات الملونة وبعد الانتهاء من سحب كل الأصوات ومع كل
واحد منها مكعب يوضع مع اللوحة ، ثم تكون النتيجة عن طريق
اختيار الجنس لوحات التي يكون معها الخمسة مكعبات البيضاء .

هذا الاحتياط المبالغ فيه يعبر في الواقع عن شدة حرص
المسؤولين والشعب على التيارات وعدم الإضرار بالمؤلفين الشعراء
وإفساح المجال لكل فنان آخر أن يأخذ دوره وتقديره بعيداً عن
الأنواء ثم الحرص على وضع التيارات الذي صار منبراً صادقاً

التعبير عن كل ما يخص الشعب من دنيا ودين ويصور لهم مثلهم
العاليا في كل مساكنهم في دروب الحياة بمنأى عن النقد المفضى
والمبول الشخصية .

لكن ذلك لم يمنع الجمهور من ممارسة الضغط على المحلفين
بالضجيج مما يجعل مهمة حملة العصى أى المشرفين على النظام مهمة
صعبة ، وقد وصف أفلاطون ، فى استعلاء ، المشاهدين أثناء العيد
بأنهم « ثياتروقراطيون » فوجه لهم تهمة التياتروقراطية
Theatrokratia أى حب السيطرة على التياترو (أفلاطون القوانين =
(Plat. Leg. 701a =

وكانت الجوائز توزع على كل التمثيلات من تراجيديات وكوميديات
وساتير ، وعلى الشعراء المؤلفين والممثلين الأول وكلها كانت
جوائز من أكاليل الغار إلا جوائز كورس الديشرامب ، فقد كانت
بشكل حامل ذى ثلاث أرجل من نحاس ، هذا بخلاف الأجور التى
كانت تدفع للشعراء والممثلين الأول لكل رواية بنسبة تقديرها
أما المنتجون أو الخوريغيون الذين نالوا نجاحاً فى مهمتهم المسرحية ،
فكانوا هم أنفسهم يقيمون تذكاراً يخلدون به انتصارهم وشهرتهم
ويكرسون هذا التذكار للإله ديونيسوس ، ولا تزال بعض هذه
التذكارات مثل تذكار ليسوكراتيس Lysocrates محفوظاً
حتى الآن .

أما بالنسبة لاحتفالات العيد كلها بشكل عام فبعد يومين من
اتهاء العيد كان يعقد اجتماع عام فى التياترو للنظر فى مسلك الأرخون
(الحاكم) الذى أشرف على تنظيم كل احتفالات العيد السنوية .

فأما ان يصوت الشعب له بالشكر أو باللوم .
هذا المثل من الإيمان برسالة التياترو يتمثل في الديمقراطية
الاثينية الحريصة على انطلاق الشعب نحو المثل العليا بان يكون له
إدارة شئون الدولة ، وتدير شئونه هو ، والقيام بدوره القيادي
للشعوب الحرة المعاصرة والمستقبلية ، وهي خالقة التياترو مدرسة
الشعب الأولى ومنبره الثقافي والاجتماعي ، فأقامه الشعب على قدم
المساواة مع جمعية الشعب ومجلس الخمسة مجال الشعب السياسي
والإداري هذه الحرية التي لم تتح للشعب المصري القديم في مصر
الفرعونية مما سلبه مجاله الثقافي والاجتماعي وعزله بعيداً عن
الخاصة الجامدة اللائذة بالدين تستمد منه السيادة والسيطرة والحكم
والتحكم ، فظل ملتزماً بالأرض بعيداً عن كل ما يحيط بها .

إن الإنسان ليدش ويعجب من هذا المستوى العقلي لهذا
الجمهور الاثيني الواعي المثقف الذي تعرض أمامه أكبر مشكلات
الحياة وتناقش أخلاقيات وعقليات الأفراد والجماعات الدينية في
القرن الخامس ق . م في إطار التراجيديات ، وأما الكوميديات
فكانت تلهب بسياط النقد الدهماء والشعراء والفلاسفة والحكام
وحتى المشاهدين بدون رحمة تلهبهم جميعاً بسياط قاسية من الخشونة
وبراعة النكتة والسخرية اللاذعة ، فلم يكن الاثيني يحضر للاستمتاع
بالقيم الأدبية والشعرية الفائقة التي كانت تصاغ فيها مقطوعات التراجيديا
والكوميديا في عيد الإله ديونيسوس فقط ، بل أيضاً من أجل
أهم الأحداث في الحياة العامة : يأتي الناس بشعور روحاني بالوحدة
ويرتفعون على أنفسهم وأشخاصهم ويحتمعون للحكم والتفكير

والتأمل . هذا ما كان ممكناً في أثينا القرن الخامس ق . م التي كانت تشمل وتبلور كل أوجه الحياة المثالية أما بعد ذلك في العصور التالية فتضعف قوة ارتباط الوحدة الروحية وتبرز وتسود المصالح الشخصية عند المواطنين وتبهت الأهمية الدينية في الدراما التي الغوها في عيد ديونيسوس وتصبح دنيوية واقعية ثم يفقد الكورس أهميته شيئاً فشيئاً يختفي نهائياً ، وتتجه التراجيديات إلى مشكلة نفسية وتنقلب الكوميديا القديمة التي كان مجالها الحياة العامة إلى تسلية حول الحياة الخاصة أي إلى الكوميديا الوسطى ، إلى أن أتى العصر الذي يكرس فيه التمثيل للجمال والبهجة والتسلية .

هذا المسرح كما نسميه الآن أو التياترو كما أوضحنا سابقاً كان غاية في البساطة في بدايته حتى انه كان مكوناً فقط من دائرة الأوركسترا (التي تشبه دائرة الجرن اصلها الأول في العصور البدائية) على هضبة يحيط بها منحدر تل الأكربول في نصف دائرة ، وكان يقف عليه الشعب بدون مقاعد أو ربما كان بعض الناس يجلسون القرفصاء إذا تعبوا من الوقوف يشاهدون فرقة المنشدين أو الكورس الراقص حول مذبح الإله ديونيسوس الذي كان قائماً في وسط الأوركسترا ، وقد كان منها في أثينا اثنتان ، أوركسترا في الاجورا — السوق العامة — والأخرى بجانب معبد ديونيسوس الذي يقع تحت سفح الأكربول في الجانب الجنوبي ، وفي هذا المكان بنى التياترو الأول الذي كان يبنى كل عام مؤقتاً لفته الأعياد ثم يزال وأخيراً أصبح بناء ثابتاً ، وهو أصل التياترو في العالم كله حتى عصرنا هذا .

الشعراء التراجيديون الأول

مؤسسو التياترو

هؤلاء هم الشعراء الذين ارتبط بهم تطور التياترو الأول بما كتبوه من تراجيديات وكوميديات انهم يعتبرون بحق مؤسسو التياترو الاثيني اليوناني وطليعة من نهضوا به حتى وصل أعمالهم كشعراء ومخرجين إلى ذروة تطوره فوضعوا أسس فنه وتقاليده التي أخذناها عنهم وتوجد في مسارحنا حتى الآن .

أيسخيلوس Aischylos

أيسخيلوس أقدم الشعراء التراجيديين الأول الذي اقب بأبي التياترو لما قدمه من تراجيديات كانت سبباً في تدعيم وتطور التياترو الأول الديني في أثينا بما استحدثه من أجل إحراج مسرحياته التراجيدية من آلات وأدوات وملابس وأحذية . الخ . ثم هو أول من أضاف إلى الممثل الواحد في هذا التياترو البدن الثاني فأصبح يقوم بالأداء المسرحي مع الكورس ممثلان ، كما أضاف إلى المسرح نفسه صوراً لمناظر مسرحية أي ما يسمى بالسكينوجرافيا ، وقد قيل انه أول من استحدثها ، وعاونه في ذلك الفنان أجاثارخوس Agatharchos .

ولد أيسخيلوس في ايلوسيس شمال غرب أثينا وعاصر الحرب الفارسية اليونانية واشترك في معاركها الفاصلة مرثون وسلاميس وبلاطيا . وقد ظهر في شبابه الباكر كشاعر تراجيدي ومنافس

للشاعرين براتيناس Pratinas وخورييلوس Choirilos وفاز بأولى جوائز سنة ٤٨٨ ق . م . . وقد كان دائم التنقل على عكس زميله الصغير سوفوكليس . فذهب إلى بلاط الملك هيرون Heiron في سيراكوسا بـمقلية . وكتب أول براجيدياته د الايتينين Aitnaioi بمناسبة تأسيس هرون مدينة ايتنا Aitné وبعد عودته فاز عليه الشاعر سوفوكليس بتراجيديته الأولى ولكن ايسخيلوس فاز عليه في السنة التالية برثاعيته Tetralogia التي كانت الترجيديا د سبعة ضد طيبة Thebes « واحدة منها . ثم بعد تأليفه ثلاثيته المعرفة في سنة ٤٥٩ Oresteia التي تتكون من ثلاث تراجيديات اجا ممنون ثم ثيوفورار Cheophorai ثم ايومينيدس سافر إلى مدينة Gela وهي د إحدى مستعمرات الدورير بجنوب صقلية ، لعدم ميله إلى الديمقراطية الاثينية ومات هناك وأقيم له تذكاري بها . وقيل إنه مات بحادثة فقد وقعت على رأسه ساحة كان زهر يطير بها فسقطت منه على رأسه ومات . وقد دفنه سكان جيللا وأقاموا له تمثالا تكريماً لذكراه ، ثم بعد ذلك أقام له ليكورجوس الخطيب الاثيني تمثالا من البرونز كما أقام ليكورجوس أيضا تمثالين للشاعرين سوفوكليس ويوريبيدس في تياترو أثينا ، وزيادة في تكريمه أصدرت جمعية الشعب قراراً أن تقدم المدينة (أثينا) كورس عندما تعرض أى مسرحية من مسرحياته وتقدم له اكاليل انتصار بعد أن تؤخذ أصوات الشعب في الجمعية العامة بالإلزام بها . عليه كأنه حتى بينهم ، وقد جمعت أعماله كما جمعت أعمال زميله من بعده وحفظت نسخة منها تجنباً لأي تغيير فيها . وكان له ابن يسمى

أيوفوريون وهو شاعر تراجيدى مجيد أيضاً وكذلك ورث هذه الموهبة ابن اخته المسمى فيلوكليس ثم توارثت ذريته جميعهم هذه الموهبة عن جدهم ايسخيلوس .

وقد بلغ عدد تراجيدياته تسعون ، ٨٢ من هذا العدد لم يبق منها إلا بعض اجزاء فقط من أصولها ، أما الذى ورثناه عنه كاملاً فسبع تراجيديات فقط . (١) . الفرس ، كتبها سنة ٤٧٣ ق . م . وهذا الاسم أتى من تسمية الكورس به وكان موضوعها هزيمة إجزر سيس ملك الفرس فى موقعة سلاميس وهو نفس موضوع تراجيديا « فرينيكوس » ، وهو شاعر معاصر لأيسخيلوس . إلا أن معالجة الموضوع كانت مختلفة عند كل من الشعارين . (٢) تراجيديا « سبعة ضد طيبة » Epta epi Théba ، وهى واحدة من رباعية أى tetralogia ألفها الشاعر وموضوعها خرافة طيبة الخاصة بملك طيبة ونبوءة أوديب ونزاع ابنيه على عرشه وكل ذلك فى محيط يربط هذه التراجيديا بتراجيديا Laius (أبو أوديب) وتراجيديا أوديب الطاغية فكانت تراجيديات ثلاث فى ثلاثية (تريلوجيا) يربط بين قصصها الثلاث صلة محيط واحد . أما الأسطورة أى الرواية الساتيرية التى بها تتم حلقات الرباعية tetralogia فهى أسطورة Sphinx (أبو الهول) وهى الرواية الختامية كما قدمنا . (٣) المتضرعات أى (Iketides) ، الكورس فيها بنات Danaus اللاتى هربن من مصر وتحمى عن استقبالهن فى أرجوس ، وواضح أن هذه التراجيديا جزء من رباعية أخرى ، ومن أسلوب معالجتها وعقدتها البسيطة يظهر أنها

كانت من أقدم مسرحياته ويغلب عليها طابع الشعر الغنائي .
(٤) Prometheus «مقيداً» وهي جزء من ثلاثية يطلق عليها اسم
بروميثيا Prometheia والثانية ربما كانت Prometheus الذي أحضر
النار للآدميين . والثالثة Prometheus «طليقاً» ، والخرافة عموماً
تنسب إلى بروميشوس كل الفنون الانسانية (وهو أصل التبدين)
(٥ - ٧) ثلاثية أوريسيتيا Oresteia وهي الثلاثية الباقية كاملة
وتظهر فيها الصلة بين تراجيدياتها الثلاث أجا ميمون قصة مقتله أثناء
عودته من الحرب إلى بلده . خيوفوراى وهو اسم أطلق على
كورس هذه التراجيديا الذى يمثل أسيرات طروادة وهن يرقن
الانخاب على قبر أجا ميمون الذى ثار ابنه أوريسيتيس وأخته
Electra إلكترا لآبيهما من إيجيسشوس وكليتمنسترا Klytaemnestra
على القبر ثم إيومينيدس Eumenides ويظهر فيها أوريسيتيس وقد
برأته المحكمة العليا فى أثينا (الأريوبا جوس Areopagos) أى تل آرس .
كتب الشاعر هذه الثلاثية ٤٥٨ ق . م . وربما كانت آخر ما كتبه
فى أثينا ، وهو عمل يعتبر شاملاً لكل تصورات الشاعر الفنية ،
وهو من أحسن الأعمال التى أخرجت على المسرح ، فروحه معبرة
عن روح عصره الشجاعة الجادة ويدل أيضاً عمله هذا على انطلاق
شخصية الشاعر التى كان هو نفسه نفوراً سعيداً بها راضياً عنها
بما فيها من تعبير قوى مؤثر ، وفى كلماته ووصفه الواعى الشديد
الجرىء فى أسلوب زاخر بالاستعارات والتشبيهات ، وقد كانت
نظرتة إلى الكون تكشف عن عقلية الشاعر الفلسفية العميقة حتى
سماه الأقدمون « فيثاغورس Pythagoras » وثلاثياته كانت إما فى

محيط خرافة واحدة أو تجمع بين قصص منفصلة وفق أخلاقيات أو صلة خرافية حتى مسرحياته الأسطورية كانت مرتبطة بتراجيدياته شديدة الصلة بها .

وهذا الشاعر هو خالق التراجيديا من جهة زيادته مثل ثاني للأول وقد أسس الحوار الدرامي الأصيل الذي جعله العامل الأساسي في المسرحية بعد أن حذف منه الاجزاء الغنائية الكورالية، ثم هو الذي أدخل المناظر المسرحية وأدخل تعديلات على الأقنعة وملابس الممثلين وأحذيتهم ثم تسريحاتهم مما أبرز شخصيتهم على المسرح وجعلها تظهر أكبر كثيراً من شخصية الرجل العادي كما سيأتي ذكره ، وأدخل الآلات أي ميكانيكية المسرح وادمجها مع الرسومات بشكل عظيم ، وكما كانت تقاليد هذا العصر كان يمثل في تراجيدياته بنفسه ويدرب الكورس على الغناء والرقص بل هو قد ابتدع شخصيات راقصة جديدة .

سوفوكليس Sophokles

واحد من ألمع الشعراء التراجيدين أصحاب الفضل الأكبر على
التياترو اليوناني الأثيني في عهد تكوينه الأول والنهوض به إلى
وضعه العالمي ، كان ثرياً فأبوه سوفيلوس صاحب مصنع أسلحة
وقد ولد سوفوكليس حوالي سنة ٤٩٦ ق . م . وشب على تعلم
الموسيقى ومهر في العزف على القيثارة والألعاب الرياضية والرقص
حتى أنه أثناء الاحتفال بالانتصار على الفرس في موقعة سلاميس
رأس وهو في سن الخامسة عشرة فريق غناء البايان Paian أي
نشيد تغنيه الجماعة في المناسبات الهامة كالانتصار أو الأعياد
الدينية وكان أصلاً نشيد في التسبيح لأبللون . وقد فاز في السابعة
والعشرين من عمره على أيسخيلوس الذي كان يكبره بثلاثين عاماً
بالجائزة الأولى ، وظل بعد ذلك في مقدمة الشعراء التراجيدين ،
وكان شديد الارتباط بأرض وطنه أثينا فلم يقبل أي دعوة إلى
خارجها بعكس أيسخيلوس ويوريبيدس ، ورغم عدم ميله الظاهر
إلى الدخول في الحياة العامة فقد تولى كثيراً من المناصب العامة
فكان قائداً من ضمن القواد العشرة ، وعمل في الأسطول مع
بركليس قائداً في الحرب ضد جزيرة ساموس ثم كان سفيراً
ومفاوضاً مع الحلفاء لما عرف عنه من لباقة ومهارة عملية ، وكان
لشخصيته الجذابة المحبوبة الفضل في كثرة أصدقائه ، وكان من بينهم
المؤرخ المعروف هيرودوتوس Herodotos واشتهر بحبه واحترامه
للآلهة وخاصة إله الشفاء أسكليبيوس Asclepios الذي يقال إنه كان

كاهنا له ويتندرون عليه بالقول ان حبه لاسكليوس كان سبباً في حياته الطويلة واحتفاظه في شيخوخته المتأخرة بتمام عقله وصفاء ذاكرته حتى أنه عندما قامت — كما يقولون بدون أساس — تؤيد هذا القول ، قامت مشاجرة بين سوفوكليس الأب وابنه إيوفون Iophon لتفضيل الأب بن ابنه عليه اتهمه إيوفون أمام المحكمة بضعف عقله وعدم قدرته على إدارة أعماله ، فدحض سوفوكليس هذه الفرية بأن قرأ شعر الكورس كله في تراجيديته التي كتبها عن مسقط رأسه (أوديب في كولونوس Colonos)، وفي حرب البلوبونيز كان ضمن قواد الجيش مع القائد نيكياس ثم عمل رئيساً لإدارة خزانة الحلفاء التي كان مقرها الأكروبوليس أي كان هيلينوتامياس Hellenotamias ثم كان عضواً في اللجنة الأولى لدراسة وضع دستور أوليجارخي لاثينا سنة ٤١٣ ء ثم عمل كذلك في نطاق السكينة .

تزوج نيكوستراتي Nicostrate الاثينية وأولدها إيوفون وكان كاتباً تراجيدياً كإبيه ثم رزق ابناً آخر من زوجته الثانية ثيوريس Theoris سماه أريستون ، أنجب أريستون هذا ولداً سماه باسم أبيه سوفوكليس وقد اشتهر ابن ابنه هذا أيضاً بتراجيدياته ثم اشتهر أيضاً بإخراجه تراجديات جده . وقد ثارت حول موت سوفوكليس الأب في ٤٠٥ ء قصص كثيرة خرافية منها ما يقال انه مات فرحاً لما أن نال جائزة على تفوقه في الدراما ؟ أما الحقيقة الواحدة المحققة بين معاصريه هي أن موته كان مكرماً كما كانت حياته كريمة مكرمة والقصة التي تتعلق بجنازته تقول أن ديونيسوس الإله كان يظهر في أحلام قادة سبارطة وكانوا إذ ذاك يحاصرون

اثينا ويأمرهم بالموافقة على هدنة مؤقتة لفترة قصيرة يدفن فيها سوفوكليس بمقبرة عائلته خارج اثينا ، وعلى قبره قامت سيرين . Seirene رمزاً لسحر فن الشعر وبعد موته عبده الاثينيون وكانوا يقدمون له الأضاحي سنوياً وقد أقام له الخطيب ليكورجوس تمثالا من البرونز مع الشعراء التراجيدين الاخر في تياترو اثينا ثم حفظت نسخة من مؤلفاته كما فعل مع ايسخيلوس حتى لا تتعرض لتحريف وكذلك بالنسبة لأعمال يوريبيدس . كان سوفوكليس شاعراً رقيقاً خصباً بلغت مؤلفاته من ١٢٩ إلى ١٣٠ دراما عرف من عناوينها ومن بعض أجزاء نصوصها المكتوبة اكثر من مائة إلا ان ما أتى إلينا منها سبع تراجيديات فقط كاملة .
الأولى : التراخينيات (من مدينة تراخيس في تساليا)
والثانية : أجاكس (Aias) والثالثة : فيلوكليتس والرابعة : اليكيترا
والخامسة : أوديب الطاغية والسادسة : أوديب في كولونوس
والسابعة : أنتيجون وهذه التراجيديات أخرجها من بعده حفيده .
سنة ٤٠٥ .

وبجانب التراجيديات كتب سوفوكليس مقطوعات شعرية قصيرة متضمنة حكمة وأحياناً تكون ساخرة أى (ابيجراما Epigramma) ثم مقطوعات بايان Paian أى نشيد للمناسبات الهامة لتكريم الآلهة والاحتفال بالنصر ثم كتب المراثي أيضاً ثم كتب نثراً عن الكورس ، وقد فاز بالجائزة الأولى على بعض تراجيدياته أكثر من عشرين مرة ، ونال على بعضها الجائزة الثانية ولكنه لم ينزل مطلقاً إلى الجائزة الثالثة وقد بلغ في نظر الفنانين ذروة

الكمال في فن التراجيديا طوال العصور القديمة وقد أطلق عليه
أحد الكتاب الأقدمين صفة (تلميذ هومر) فإذا كان ايسخيلوس
هو خالق التياترو فسوفوكليس أوصل التياترو إلى قمة كماله في ذلك
العصر وقد أضاف ممثلاً ثالثاً زيادة على الممثل الثاني الذي أضافه
ايسخيلوس من قبل ، وقد طور سوفوكليس الكورس فنياً وزاد
في عدده من ١٢ إلى ١٥ عضواً وأضاف الجديد على ملابس
الممثلين وديكورات المسرح .

وقد جعل من كل تراجيديا له عملاً فنياً متكاملًا وكل عنصر
في كل تفصيل كان يعده إعداداً ماهراً محبوباً وقد ظهر فنه
واضحاً في الطريقة التي كان فيها الأداء يتدرج من الشخصيات
الدرامية وقد نجح فيما لم يستطعه ايسخيلوس ويوريبيدس بطبعهما
الفطري من إبراز رقة المرأة وشجاعتها البطولية ثم كان ممتازاً
ومعروفاً بشدة ميله إلى الدين بما يظهر في أعماله من احترام
تلقائي للآلهة .

يوريبديدس Euripides

ثالث كبار شعراء التراجيديات الأول، مؤسس التياترو اليوناني، ولد في جزيرة سلاميس سنة ٤٨٠ ق . م . أثناء الانتصار العظيم على الفرس من والدين فقيرين ، ولكنهما أتاحا الفرصة أمامه للتدريب في الجمناز بما جعله كفاءا لمباريات الألعاب الرياضية بناء على نبوءة غامضة بأنه سيحصل على أكاليل نصر . ويقال انه فعلا حصل على نصر في المباريات الرياضية ولكن كان النصر العظيم على موعده في مجال الأدب والدراما . وقد صاحب لفترة طويلة الفيلسوفين أناجزاجوراس Anaxagoras وسقراط وكانت صداقته مع سقراط قوية وطيدة طوال حياته ، وقد أخذ عن الفيلسوف السفسطائي بروتاجوراس وغيره قسطاً وافراً من الفلسفة والخطابة ، وفي الخامسة والعشرين من عمره قدم رباعية سنة ٤٥٥ هي أولى أعماله ولكنه لم يحصل على جوائز قبل الثالثة والأربعين من عمره وربما أنه لم يحصل إلا على أربع جوائز فقط إلا أنه لم يسأم كتابة التراجيديات وقد ركز اهتمامه على حوادث عصره الهامة والمسائل العامة ولكنه شخصياً كان عزوفاً عن الحياة العامة على غير ما كان عليه سوفوكليس ، وكان منعزلاً عن المجتمع مغرمًا بمكتبته العظيمة منكباً على دراساته يستوحى في برجه هذا خلقاً شعرياً رقيقاً ، وربما كان دافعه إلى ذلك فشله في زواجه منين فزوجته الأولى لم تكن مخلصه فاتفصل عنها بعد أن أنجب منها ثلاث فتيات ، وقد اهتمت صغراهن بإخراج عدة تراجيديات

لأبيها بعد وفاته أما زوجته الثانية فقد تركته وفي سنة ٤٠٩ وكان في الواحدة والسبعين من عمره ، ترك أثينا ويفسر رحيله هذا على أنه هروب من مشاكله العائلية وفي نفس الوقت ابتعاد عن مهاجمة الكوميديين له ، فذهب إلى ماجنيزيا Magnesia في تساليا ، وقد استقبلته المدينة ضيفاً عليها ثم رحل منها إلى بلاط اخيلاوس ملك مقدونيا والتف حوله لفيف من الشعراء والفنانين وكانوا يعاملونه باحترام وأدب عظيمين ، وقد مكث هناك سنتين تقريباً . كانا آخر سني حياته ثم مات سنة ٤٠٥ ق . م . وقد تراوح عدد تراجيدياته بين ٧٥ و ٩٣ دراما بقي لنا منها ١٨ واحدة .

(١) الكيستيس Alkestes التي افتدت زوجها ادميتوس Admetos وماتت بدلا منه (٢) أندروماخي Andromache زوجة هيكتور ابن بريام الذي قتله أخيلليوس (٣) باكخاي Bakchae أى وصول ديونيسوس إلى طيبة وقتل Pentheus بنثيوس (٤) هيكاى Ekabe زوجة بريام Priamos وكانت هى وبنات بريام من سبايا قواد اليونان بعد سقوط طروادة وكانت هى ن نصيب أوديسيوس وأما بنت زوجها كاساندرا فكانت من نصيب أجاممنون (٥) هيلينا (٦) الكترا Electra (٧) هيرا كلايداي Herakleidae أطفال هرقل الذين حماهم ديموفون ملك أثينا من اضطهاد ايورثيوس Eurytheus ملك أرجوس (٨) جنون هرقل (٩) المتضرعات Iketides وهن أمهات السبعة رؤساء الذين سقطوا أمام طيبة ولم يسمح بدفنهم فتوسلن إلى Theseus ثيسيوس ملك أثينا فأرغم الطبييين على دفنهم (١٠) هيبوليتوس Hippolytos (١١)

أفيجينيا في أوليس (١٢) أفيجينيا في تاوري (١٣) إيون (١٤) ميديا Medeia الساحرة التي عاونت جاسون Iasôn في الحصول على الفراء الذهبي (١٥) أوريسستيس Orestes (١٦) ريسوس Rhesos ملك تراقيا وحليف طروادة (١٧) طرويا ديس Trôïades بنات طرواده عائلة بريام سبايا قواد اليونان بعد الاستيلاء على طروادة (١٨) الفينيقيات phoinissai من اسم الكورس الذي كان مكوناً من بنات فينيقيات وهذا الكورس الذي أعطى التراجيديا هذا العنوان لم تكن له صلة كبيرة بالقصة التي تقع في محيط طيبة ثم أخيراً قصة أسطورية (Satyros ساتيرية) بعنوان Kyklops كيكلوبس (عمالقة من أبناء إلهة الأرض ، وكان كل منهم له عين واحدة في وسط جبهته) وتدور حوادثها حول أوديسيوس والمارد Polyphemos بوليفيموس وكيف أصابه أوديسيوس بالعمى وهذه الأسطورة هي الوحيدة من نوعها التي بقيت لنا كاملة بأسلوب وتكوين القصة الساتيرية. وأقدم هذه القصة هي الكيستيس Alkestis مثلت سنة ٤٣٨ ورغم أنها ليست أسطورية بالمعنى المعروف إلا أن لها ملامح الكوميديا في آخرها وفعلاً مثلت كدراما ختامية لرباعية بدلا من الأسطورة، أما تراجيديا باكنخاي فقد مثلت بعد وفاته وهي التي كتبها في مقدونيا في آخر أيامه ، والتراجيديا التي يشك التي في نسبتها إليه في العصور القديمة أيضاً فهي ريسوس Rhesos ، لقد كانت تراجيديات يوريبيدس مختلفة القيم فمنها مثل هيپورليتوس وباكنخاي وصل بها الشاعر إلى أسلوب سوفوكليس ، وفي بعضها الآخر اقترنت منه ، وقد اعتاد أن يضيف إلى كل مسرحياته مقدمة يفسر بها الرواية

للمشاهدين ، ولم تكن هذه المقدمة شديدة الصلة بالقصة كما رأينا ، ثم أيضاً كانت الصلة واهية بين الكورس والحوادث الدرامية ، وقد كان يميل دائماً إلى أن يظهر الاله في سماء المسرح للتخلص من العقدة الصعبة Deus ex machina وهو اصطلاح يعنى التخلص المفاجيء من عقدة صعبة بأن يتجلى الاله فيجد مخرجاً للمعضلة ، وقد كان سيد من يتفنن في المواقف التي تحرك وتثير العواطف وقد كان قديراً في عرضه العواطف الانسانية خاصة عاطفة الحب التي لا يمكن مقاومتها عند المرأة ، ولم يكن كسلفيه ايسخيلوس وسفوكليس متدينين فالآلهة بالنسبة له لم تكن قوى أخلاقية وفلسفة يوريبيدس ليست مصيرية بمعنى ان الاحداث هي وليدة ظروف وليست تدبيراً ألهياً مقدراً ولم تكن شخصياته تعلو على مستوى الحياة العادية بل نزل بها إلى مستواها وكان مغرماً بإبراز عيوب المرأة حتى أنه سمي بعدو المرأة « misogynes » ثم كان كثير الاهتمام بالسياسة ، ويظهر تأثيره بالاعتبارات السياسية في هيكل شخصياته . وقد كان لاهتمامه بالفلسفة السفسطائية أثر على محاوراته التي صيغت بأسلوب خطابي جدلي ، ورغم تأثير روح العصر عليه فقد كان شاعراً عظيماً ذكياً وكانت له شعبية كبيرة بين معاصريه وتقدير خاص عند يوناني اليونان الكبري بجنوب إيطاليا حتى انه بعد مأساة صقلية التي هزمت فيها أثينا كان يطلق سراح الأسرى إذا ما ثبتت معرفتهم بأشعار يوريبيدس . وفي القرون التالية بعده كانت تراجيدياته نموذجاً للشعراء وكان الشعراء الرومان يفضلون اقتباس مسرحياته عن تراجديات غيره من الشعراء .

أرستوفانيس Aristophanes

الشاعر الكوميدي الأول بعد الشعراء التراجيدين الثلاثة ولد
٤٤٤ ق. م من اب غير مواطن أثيني أتى من رودس وأقام في
أثينا ويقال انه أتى من مصر؟ وعندما طالب أبوه بحقوق المدنية
عارض رغبته الخطيب كليون Cleon الذي اغضبه أرستوفانيس وقد
كتب أولى كوميدياته ٤٢٧ ق. م. ولكنها لم تمثل باسمه لصغر سنه
وقد حدث ذلك لعدة روايات له كانت تخرج باسم كالليستراتوس
وفيلونيدس حتى سنة ٤٢٤ أخرج هو باسمه كوميديا القرسان
Hippels . عرف من كوميدياته قديما ٤٤ مسرحية رغم أن أربعة
منها غير ثابتة النسبة إليه وقد بقي لنا بجانب ٢٦ دراما لا يعرف
منها إلى عناوينها وبعض أجزاء من نصوصها ، إحدى عشرة
كوميديا (١) الاخارنيون Acharneis وفاز بها على الشعراء الآخرين
٤٢٥ وقد ألفها أثناء حرب البلوبونيز بحث فيها الاثينيين على
السلام . (٢) القرسان Hippeis (٤٢٤) وقد فاز بالجائزة الأولى
عليها أيضاً وكانت موجهة خاصة ضد الخطيب Cleon (٣) السحب
Nephelai سنة ٤٢٣ وهى أشهر رواياته ويرى فيها أرستوفانيس
انجح كوميدياته رغم أنه عند عرضها نال الجائزة الثالثة فقط
وكانت موجهة ضد تأثير السفطانيين الهدام عندما هاجم كبيرهم
الفيلسوف سقراط . (٤) الزناير Sphekés أخرجها سنة ٤٢٢
ونال عليها الجائزة الثانية وهى هجاء للاثينيين على شغفهم بالقضايا
(٥) السلام Eirene سنة ٤٢١ وفازت بالجائزة الثانية أيضاً كالزناير
(٦) الطيور Ornithes التى مثلت سنة ٤١٤ وفازت كسابقتها بالجائزة

الثانية وهي أكثر كوميدياته مرحاً وتعرض الآمال الرومانتيكية
 التي كان يعلقها الاثينيون على حملة صقلية وهي بدون شك أنجح
 إنتاج تفكرى للشاعر وتتميز بفيض من استعمال المصادر
 الدراماتيكية من عناصر الفارس ، والهجاء المقذع والكلام
 المكشوف والنكتة المحلية والشعر البديع . (٧) ليسيستراتي
 Lysistraté (التي لم تجتد) سنة ٤١١ وهن نساء يدبرن لاحتلال
 السلام بدلا من الحرب ويعملن لاتحاد يوناني عام وسلام دائم
 وهذه آخر مسرحياته السياسية . (٨) ثيسموفوريازوسي Thesm-
 ophoriazousi (المحتفلات بعيد التيسموفوريا Thesmophoria في
 شهر نوفمبر وهن نساء من أثينا وغيرها يحتفلن تكريماً للإلهة ديمتر
 بعد انتهاء موسم الزراعة في الشتاء) ثم هي هجاء أيضاً ضد
 يوريبيدس الذي كان معتبراً عن تصور خاطيء عام، عدو النساء .
 وهوؤلاء النساء المحتفلات قد قدم يوريبيدس للمحكمة . (٩)
 الضفادع Batrachoi سنة ٤٠٥ نالت الجائزة الأولى وتشع هذه
 الكوميديا بلامح عبقرية وذكاء الشاعر في تناوله تأخر فن
 التراجيديا ويوقع اللوم في ذلك على الشاعر يوريبيدس الذي كان
 قد مات في تلك السنة (سنة ٤٠٥) . (١٠) المجتمعات في الجمعية العامة
 Ekklesiazousai وهو اجتماع قومي للنساء وقد استولين على
 الحكم ووضعن شكلا من أشكال الحياة المشتركة سنة ٣٩٢ .
 (١١) إله الثروة Ploutos الإله الأعشى الذي رد أسكليبيوس إله
 الشفاء له نظره رغم احتجاج إله الفقر وحل بذلك عصر سعيد
 أفضل ، وقد كان أول عرض لهذه الكوميديا سنة ٤٠٨ ثم أعيد
 عرضها سنة ٣٨٨ والكورس في هذه الرواية لم يكن عمله هاماً

وكان غير فعال وبدون براباسيس (parabasis أى أسلوب عمل الكورس فى الكوميديا القديمة) وهذه الكوميديا تعتبر نقطة تحول من « الكوميديا القديمة إلى الكوميديا الوسطى » .

إن الرأس السائد فى العصر القديم عن أرسطوفانيس ظهر عند أفلاطون فى « symposium » (محاورات أفلاطون عن Eros أى الحب) الذى يعتبر أرسطوفانيس من أنبل الرجال وفى إحدى المقطوعات القصيرة التى تنسب لأفلاطون يقول إن الرشاقة والجمال والرقة وعذوبة اللفظ وسحر الكلام عندما كانت تبحث عن مكان مقدس أبدى لها وجدته فى روح أرسطوفانيس فهو يجمع بين الفهم الدقيق والشعور المرفف والخيال الخصب بدرجة تفوق ما عند الشعراء القدامى إلا القليل منهم ، فنظرتة الشاقة التى تنفذ إلى أعماق شروء عصره وأسرارها الخفية وسخريته من كل النقائص وروحه المشتعلة حماساً لوطنه والتى كانت تتحرق شوقاً لعودة الأيام الشجاعة العظيمة لعصر مراثون ، وكان ذلك دافعه — غير عابىء باحترام أى شخص أو أى اعتبار ذاتى — إلى إظهار الأخطاء التى يراها ، وكشفها للناس فى وضوح النهار ويلهبها بسياط السخرية اللاذعة ووخز أشواكه ، بينما خياله الذى لا ينضب دائم اختراع مواد فنية فائقة ، فإذا كانت فكاهاته مكشوفة فاضحة فذلك يرجع لشخصيات الكوميديا القديمة وخلاعة الاحتفالات الديونيسية التى كانت تمثل فى عصرها كوميدياته ، وقد اعترف الباحثون القدماء بأهمية أعماله وقد اجتهدوا اجتهداً كبيراً فى جمعها والتعليق عليها ، وقد سجلت كثير من هذه النبد والذكريات الحلوة عنها فى كتباتهم ودراساتهم لها فى مجموعة لدينا بعنوان Scholia (سخوليا) .

هيكل التياترو القديم

عندما تسكلمنا عما أسماه العلماء بالتياترو المصبرى الذى أقامه الباحثون على أساس وجود نصوص دينية درامية قلنا ان تلك النصوص لا تثبت وجود تياترو وانها لا تعدو القصص الدينى الذى يلتزم بالطقوس والمراسم السرية — أكثر منها نصوصاً درامية ، وإنما هى تحتوى على نواة لنشأة التياترو مما كان يجرى فى المعابد تقليداً بشكل احتفالى يدانى مرت بها كل الحضارات القديمة دون أن ترقى إلى وصفها بالتياترو ، وقد كان واضحاً أن العلماء قد حملوا تلك النصوص أكثر مما تحتمله من تأويلات وتفسيرات وتخريجات مفتعلة . أما الدراما الدينية بالمعنى الصحيح التى نشأت من القصص الدينى فى اليونان فقد تطورت من النشيد الدينى المسمى ديثرامب فى مدح الاله ديونيسوس وتمجيذه وكان تطور هذا الديثيرامب إلى دراماهو الذى طور التياترو وخطى به نحو الكمال حتى وصل إلينا الآن وبذلك فيرجع خلقه واختراعه إلى اليونان وبالتحديد إلى مدينة اثينا وكان عنصراً مميزاً للحضارة اليونانية ثم انتشر فى العالم الهيلانى فى الشرق والغرب ثم العالم الرومانى بعد ذلك . هذا التياترو الذى يعتبر من أهم مظاهر مدينتنا الحديثة سبقته خطوات عديدة فى اليونان أدبية كما ذكرنا ثم خطوات أخرى أعقد وأصعب بالنسبة له كوحدة معمارية .

ان مصدرنا فى تلك الخطوات أو التطورات المعمارية هى :
أولا الأوانى الفخارية التى تصور المناظر المسرحية القديمة كما نرى مثلاً ما يمثله الاناء (شكل ا ، ب) .



(شكل ١)

أغاء من الفخار برأس على هيئة قناع كوميدى وتحت رقبة الأناء على
سطح جزئه العلوى نقوش بارزة تمثل مناظر مسرحية



(شكل ب)

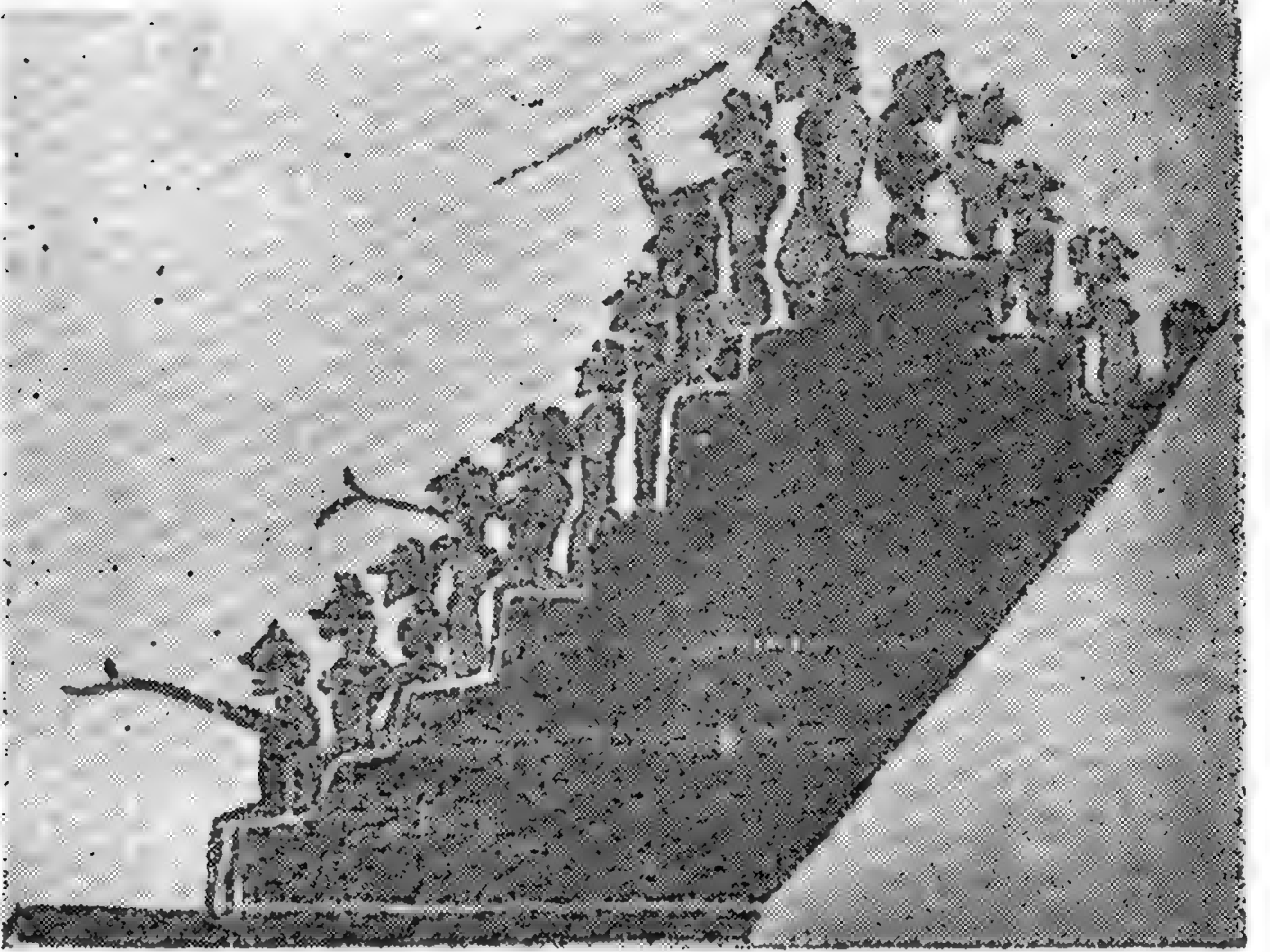
سطح الجزء العلوى من الاناء برسوماته البارزة لمناظر مسرحية ترى منها
مناظر من التياترو الديونيسى ، شخصيات مسرحية واقعة ومذبح
وعناصر ديونيسية كديكور من عنائيد العنب ثم أعمدة
(المتحف المصرى J. 86635)

ثانياً : الأدب المسرحي وهو التراث الانساني الذي تركته الحضارة اليونانية وما به من إشارات إلى عمليات مسرحية معقدة وجديدة ،
ثالثاً : الشكل الذي عليه التياترو القديم الثابت البناء والموجود حتى الآن في كل بلدان العالم القديم غرباً وشرقاً .

هذه المصادر الثلاثة انما نعتمد عليها لأن التياترو اليوناني في بدايته لم يكن ثابتاً بل كان يقام عند الاحتفالات بأعياد الاله ديونيسوس مرتين في السنة كما ذكرنا مرة في يناير وهو عيد اللينايا Lenaea والآخر في مارس وهو عيد الديونيسيا الكبرى لفترة خمس أيام كل عيد وفي كل عيد كان يبني المسرح من الخشب على حافة الاوركسترا وهي ثابتة ابداً - ثم يزال بعد العيد . هذا الوضع جعل التوصل إلى شكل التياترو الأول أمراً صعباً معقداً ولكن على كل حال امكن العلماء التوصل إلى وضعه وتجسيده في صورة معقولة على اسس صحيحة .

ذكرنا فيما سبق ان التياترو البدائي في أثينا كان مكوناً من اركسترا واحدة وهي الأولى في السوق العامة (الأجورا) قبل أن يبني المعبد الديونيسي والثانية التي تقع على هضبة بجوار معبد ديونيسوس الذي يقع تحت سفح الاكروبول من الجهة الجنوبية وفي وسطها مذبح للاله تقدم عليه الاضاحي ويقوم حوله الكورس برقص وترتيل نشيد الديثرامب تمجيدياً للاله وتسييحاً بحمده ومن حول الاركسترا كان الشعب يجلس أو يقف على قوائم مدرجة من الخشب عليها مقاعد تسمى « Ikria » ايكريا الا ان هذه المدرجات سرعان ما تهشمت من كثرة المشاهدين وحركاتهم الجماسية ولحسن الحظ أمكن تصوير

هذه الايكريا على اناء من الفخار (شكل ٤) وقد أبطل استعمالها في الأولمبياد السبعين ٤٩٩ - ٤٩٦ ق . م . وقد كان ذلك داعيا إلى استغلال تدرج التل الذى يحيط فى نصف دائرة بالاركسترا فاتخذه الشعب مدرجا طبيعيا صلبا يقف عليه أو يقعد القرفصاء يشاهد منه ويشارك مع الكورس فى الاركسترا لتكريم الاله . هذه الاركسترا المستديرة كما اوضحنا هى شكل الجرن القديم وماخوذه عنه وقد اشتق اسمها من فعل « Orchoimai » اليونانى بمعنى يرقص وكلية الكورس والاوركسترا يطلقان الآن على الفرق الموسيقية والغنائية وفى التياترو الحديث تطلق كلمة اركسترا على اقرب نقطة إلى المسرح على ارضية الصالة قبل ابتداء المدرج واسم مكان المشاهدين أى المدرج الذى يحيط بالاركسترا فى التياترو القديم يسمى « Théatron » ثياترون من فعل « Theômai » يعنى يشاهد، وقد أصبح اسما عاما لكل بناء التياترو وكانت الصالة عند الرومان تسمى أوديتوريوم أى مكان الاستماع « auditorium » . لم يهتم الشعب بالجلوس فى أول الأمر بل كان الناس يقفون طوال الوقت إذ أنهم يأتون ليشاركوا فى مواسم دينية عامة وذلك قبل ظهور الممثل المسرحى فى هذا العصر العتيق archaïke أى فيما قبل عصر الدراما منذ كان المجتمع القبلى يعبر ويتعبد بالرقص الطقسى فى الاركسترا أمام المعبد . كانت المقاعد الوحيدة الموجودة حول الاركسترا للكاهن الأعظم الذى يجلس مواجهها للمذبح وللرسميين من الحكام والرؤساء ثم زاد عدد المقاعد بالتدريج واخيرا اتخذ المشاهدون كلهم مقاعد على صفوف مدرجات التل فى ارتفاع حتى اسفل حائط الاكروبول ، بأن وضعوا عليها الواحا



(شكل ٤)

ايكريا اى ثياترون (مقاعد مؤقتة للشاهدين من الحشبة كانت تستعمل
قبل استعمال مدرج الجبل الطبيعى فى اثينا) ، امام الاوركسترا فى
السوق العامة (الـاجورا) وقد انتهى استعمالها فى سنة ١٩٨٠ ق . م
(اناء بمتحف اثينا)

من الخشب ثم صارت كل المقاعد من الحجر مرتكزة على مدرجات،
التل وأصبح المشاهدون جلوسا شيئا فشيئا ونسيت الصفة الدينية
التي كان من أجلها يظل الجميع وقوفا وقد مهد ذلك بدون شك لظهور
التياترو كوحدة معمارية كاملة اختير لمادتها اصلب أنواع الحجر
حتى طاولت الزمن .

يتميز التياترو اليوناني منذ نشأته بالاركسترا المستديرة وإن قال
البعض أن الاركسترا كان لها أحيانا شكل مربع في جزيرة كريت
مثلا . وكان قطر أول اركسترا اقيمت على هضبة الاكروبول في
اثينا ٢٧ مترا وكانت على مستوى أعلى من المعبد ويصل بينهما
مدخل « parodos » بارودوس ، منحدر ، وفي وسطها اقيم مذبح
للالة ديونيسوس ذو درجات ، ويرى بعض مؤرخي المسرح أن
الاركسترا كانت مجالا للكورس والموسيقى ثم في الطور الأول
فيما بعد لعمليات التمثيل ، أما عند الرومان فكانت الاركسترا مكانا
للإمبراطور والممتازين يشاهدون منه التمثيل وقد كان الممثل الأول
والكورس يدخلون من الممر المنحدر بين المعبد والاركسترا .

كان التياترو الأول حتى سنة ٤٦٠ ق . م يتكون من مبنى
المعبد والمدخل المنحدر الذي يصل بينه وبين اركسترا وقد اثبتت
الشواهد الأثرية التي عثر عليها في اليونان وفي اتيكا بوجه خاص أن
كل ما كان يتكون منه التياترو القديم هو التياترون أو الأوديتور يوم
أى صالة المشاهدين والاركسترا ثم مكان صغير بجانب الاركسترا
يسمى سكينى Skenè وهى خيمة صغيرة يغير فيها الممثلون ملابسهم .
وبظهور الروايات الكبيرة — وأولها أوريتسيا Oresteia

الترولوجيا *trilogia* أى اثنائية التى ألفها ايسخيلوس *Aeschylus* من ثلاث تراجيديات : أجاممنون و خيوفوراى وايومينيدس والى أخرجت فى سنة ٤٨٥ — ظهرت الحاجة إلى مسرح بجانب الاكسترا، اتخذ مكانه فى شمالها ويعتبر ايسخيلوس بحق أبو المسرح لكثرة ما ابتدعه فيه من تغييرات، وقد كان هذا المسرح من الخشب، وكان بسيطاً بدائياً ومزوداً بالمخازن « *Skenotheke* » سكينوثيكي، لحفظ ملابس الممثلين وأقنعتهم، فلم تعد بهم حاجة للذهاب بعيداً عن مكان عملهم، فقد حل المسرح محل السكيني وأخذ اسمها واحتفظ به حتى عصرنا هذا. ولكن هل كان المسرح القديم مرتفعاً عن الاركسترا؟ يقول المهندس فيتروفيوس *Vitruvius* الذى كان معاصراً ليو ليويس قيصر ان ارتفاع المسرح عن الاركسترا كان ١٥ قدماً ولكن هذا الارتفاع فى عصر التياترو الأول كان بلا شك مغالى فيه ولم تدل على وجوده. دلائل ما، وذلك لأن التياترو كان مؤقتاً غير ثابت حتى القرن الرابع ق. م. وعلى كل حال فلا يمكن تصور وجود منصة مرتفعة فى العصر العتيق قبل تطور الديشيرامب إلى دراما فى عصر *Thespis* إلا أن بعد ذلك نجد بعض الشواهد المتأخرة التى قد تشير إلى أن من المحتمل وجود ما يشبه منصة مرتفعة قليلاً عن مستوى الاركسترا، فيقول (هوراكي) هوراس الشاعر الرومانى أن ثيسبيس *Thespis* كان يقوم بتراجيدياته من فوق عربة (هوراكي 77 — 275 *De A. P.*)، وربما يدل ذلك على أن فى هذا العصر المتقدم بعد استقرار ثيسبيس فى أثينا وكانت الاركسترا هى كل ما يوجد أمام مدرجات المشاهدين، ربما دل ذلك على أن

ما ذهب إليه الأستاذ P. Arnott أحد مؤرخي التياترو من أن
 عربة تيسيدس هذه كانت أول منصة اولوجيون، لحاجة أول ممثل
 ظهر أن يعتلى مكاناً مرتفعاً قليلاً عن مستوى الاركسترا غير المذبح
 عند قيائه بدوره بعيداً عن الكورس في الاركسترا ، وليظهر
 أيضاً في مواجهة الجمهور في صالة المشاهدة — أى التياترون —
 وقد وجدت أيضاً بعض الألفاظ تطلق على المنصة بجانب اسم
 اللوجيون تدل على هذا ، فكان اللوجيون يسمى أيضاً أركريباس
 Okribas أى (Estrade) استراد ثم يذكر بوللو كس Pollux
 كلمة Eleos بمعنى منصة (Rostrum) وهكذا فإن احتمال وجود
 منصة مرتفعة قليلاً عن مستوى الاركسترا للممثل الأول بحكم عمله
 في أن يقف في مواجهة المشاهدين غير المذبح ذى الدرج الذى
 كان يقف عليها الممثل أحياناً وسط الكورس ، أمر له ما يبرره
 فالأرجح بعد ذلك أن يكون هناك منصة مرتفعة قليلاً عن مستوى
 الاركسترا قائمة على قوائم خشبية تزال بعد انتهاء الاحتفالات ،
 والمعقول أن ارتفاع المسرح أمر يأتى بالتدريج ، ففي القرن الخامس
 نجد هذه المنصة ثم بعد ذلك لاعتبارات فنية خاصة يزداد الارتفاع
 نظراً لاتساع التياترون أو صالة المشاهدين وكبر حجم المكان
 وتسهيل الرؤية لجميع الصفوف فى المدرجات وأيضاً للمساعدة على
 الاسماع وانتشار الصوت ثم كان هذا الارتفاع مرتبطاً تمام
 الارتباط باضحلال شأن الكورس القديم وازدياد أهمية الممثلين .
 وفى القرن الخامس أيضاً لم تكن هناك حاجة لقيام مسرح
 دائم فالاحتفالات الدرامية لا تستمر إلا أياماً قليلة مرتين كل سنة

ومن ناحية أخرى فإن المسرح الخشبي يساعد على انتشار الصوت وقد فكر الاسكندر الاكبر في عمل مسرح من النحاس ولكن الفنيون عارضوه لتأثير النحاس على أصوات الممثلين فالخشب كان مفضلاً لمناسبته لرنين الصوت واسماع المشاهدين ولكنه من ناحية أخرى لا يعيش طويلاً وقد كانت الشواهد الأثرية والأواني المرسومة كل ما يمكن أن نتوصل به الى تصور بناء المسرح المؤقت من الخشب في أزهى عصور التياترو اليوناني . فالشواهد الأثرية هي ما عثر عليه من دعائم من الحجر اتخذت أساساً يقوم عليه المسرح الخشبي في القرن الخامس ولم يكن الارتفاع القليل في مسرح القرن الخامس عائقاً يحول دون اجتماع الممثل والكورس لسهولة الاتصال ببعضهما بطريق السلم القليلة التي تصل بين المنصة والاركسترا .

هذه المنصة المرتفعة قليلاً في العصر المتقدم تقع على سطح الاركسترا ، وتسمى « Logeion » ، لوجيون أي المكان الذي يتكلم منه الممثل وعند الرومان كانت تسمى « Pulpitum » أي المنبر وكانت مربعة الشكل ومن فوق هذه المنصة أيضاً كان الكورس يلقي أناشيده أحياناً وإذن فتقسم دائرة العمل المسرحي إلى قسمين مختلفي المستويات حدث منذ العصر الكلاسيكي قبل القرن الرابع . فكان الممثل يؤدي دوره على عربات بينما الكورس يغنى ويرقص على أرض الاركسترا ثم حل محل هذه العربات باعتبارها منصة مؤقتة ، منصة قائمة على مساند خشبية وأحياناً كان الممثل يعتلي درجات المذبح في وسط الأروكسترا بينما يقوم الكورس بعمله

على أرضية الأركسترا الدائرية ، وعلى مر الأيام صارت هذه
الاجزاء كلها تقام على أسس حجرية ثابتة . فأصبح التياترو نصف
مؤقت وكانت هذه الوحدات على مستويين مختلفين : المنصة على
مستوى مرتفع والاركسترا كانت على المستوى المنخفض . وتصل
المنصة مع الاركسترا بسلام وكذلك نجد هذا التصور مرسوما على
الأواني الفخارية من القرن الخامس فنجد الاركسترا على مستوى
الأرض ثم المسرح ممثلا في المنصة المرتفعة قليلا أى مقدمة
« د سكينى » التى تقوم مقام خلفية للمسرح أو ربما كانت كستار يغير
خلفه الممثلون ملابسهم كما كان فى المسرح الهندى القديم أى كانت
بروسكينيون « Proskenion » ، أى حاملة مناظر خلفية ، فيما بعد ،
وكانت هذه الخلفية غالبا بشكل خيمة ملك الفرس التى كانت تمثل
يدورها واجهة قصر الملك فى سارديس العاصمة الفارسية .

ثم بعد القرن الخامس أصبح التياترو كله مبنيا ثابتا بعد تلك
النهضة العظيمة التى بلغت كتابه الدراما وبعد ما اضاف الشعراء
الذين هم فى نفس الوقت المخرجون لرواياتهم — من تجديدات
إلى المسرح نفسه . فالشاعر القديم لم يكن كالكاتب المسرحى الرومانى
والحديث يقدم الرواية ويترك أمرا خراجها على المسرح لمخرج غيره .
ورغم بساطة المسرح الأول فى ذلك الوقت فقد اضيفت له
مناظر مرسومة تسمى سيكتوجرافيا Skenographia ، وقد اختلف
العلماء على نشأة هذه المناظر المسرحية فقد نسبها أرسطو إلى الشاعر
سفيوكليس بينما ينسبها فيتروفيوس Vitruvius المهندس المعاصر
ليوليوس قيصر إلى الفنان ذى الشهرة الواسعة فى رسم الجدران

Agatharchos اجاثارخوس الذى كان يقوم بعمل ديكور روايات
أيسخيلوس وقد قال عنه فيتروفيوس فى دراسة قام بها الفن هذا
الرسام انه كان الطليعة فى دراسة فن المنظور .

ومهما كان اختلاف العلماء على هذه المناظر فى كونها مناظر
حقيقية بالمعنى الذى نعرفه أو هى مجرد ديكور للمسرح فى القرن
الخامس فإن اليونان هم الذين فكروا فى ذلك والفضل يرجع اليهم
فى نشأة هذه المناظر، فمن هذه البذور ترعرع هذا الفن وتطور حتى
بلغ مرتبة المناظر الحقيقية فى وقت سترابون الجغرافى ولقد كان
تياترو ديونيسوس بأثينا مسرحاً لهذه التطورات كلها من بدائية
التصميم الأول حتى المسرح الرومانى المترف الغنى بمحتوياته من
زخرفة معمارية فائقة التصميم .

وتبعاً لأهمية المسرح Skenè بدأ الاهتمام بمبناه فبعد أن كان
بناء مؤقتاً يقام لأيام الأعياد فقط بشكل خيمة أو كابينة من الخشب
تسمى (Skené) انقلب إلى تياترو ثابت ابتداء من عصر هدة
نيكياس ٤٢١ - ٤١٥ ق . م وأول ما بنى منه صالة مستطيلة أمام
دائرة الاركسترا اختلف العلماء فى تسميتها فمنهم من سماها
مخزن أى (Skenotheke) وسماها فيتروفيوس Stoa ، أى صالة
الأعمدة و ستوا . وكان الجدار الشمالى لهذه الصالة يستعمل
خلفية تعلق عليه المناظر المسرحية ومن خلف هذا الجدار
فى داخل الصالة أى فى الستوا، تنزل سلالم بعمق حوالى سبعة اقدام
يصل بها الممثل شمالاً إلى باب كبير فى الخلفية أى جدار هذه الستوا
الشمالى القائم خلف المنصة ، يدخل منه الممثل إلى المنصة التى على

مستوى أعلى قليلاً من أرضية الاركسترا وهي عبارة عن مربع
يمتد حوالى عشرة أقدام أو تزيد من باب الوسط المفتوح فى الخلفية
داخل الاركسترا وهذه الخلفية تسمى البروسكينيون (Proskenion)
أى التى يعلق عليها المناظر المسرحية ومربع المنصة هذا يمكن أن
يحوله الديكور إلى قصر أو معبد أو رواق أو أى شىء يريد الشاعر
المؤلف فى روايته مجسماً .

وقد ذكرنا أن الممثل فى العصور الأولى الكلاسيكية أى قبل
القرن الرابع يقوم بعمله مع الكورس فى الاركسترا ويتحرك مع
أعضائه فى دائرتها التى كان المشاهدون يرونها بسهولة من أماكنهم
جميعاً فى التياترون أى صالة المشاهدة ولسهولة رؤية الممثل فى عمله
الفردى كان يقف بجانب المذبح ثم يعتلى درجاته فى وسط الاركسترا
وعندما صار الممثلون أكثر من واحد كانوا يقفون على المنصة
أو اللوجيون أو ما يسمى أيضاً بالبروسكينيون Proskenion التى
أقيمت فى ذلك الوقت الكلاسيكى على حوامل خشبية ومن ذلك
الوقت البعيد ولد المسرح . وفى هذه اللحظة حدث تطور فى المسرح
فالخيمة أو السكىنى « Skené » التى كان موضعها على أحد الجوانب
القريبة من دائرة الاركسترا وكان يلجأ إليها الممثل لتغيير ملبسه
ويحتفظ فيها ببعض لوازم العمل التمثيلى ، هذه الخيمة استعملت
خلفية للمسرح وكانت على حافة دائرة الاركسترا فالممثل كان
يعمل متجهاً إلى ناحية كراسى الشرف ثم فيما بعد فى القرن الثالث
أو الرابع ق . م تتناقص حجم دائرة الاركسترا وأصبحت
المنصة أى اللوجيون أو بروسكينيون على حافة دائرة الاركسترا

الصغيرة الجديدة ويقول برونيير Broneer أحد الباحثين في التياترو القديم ان اسم Skené أى الخيمة البسيطة ظل يدل على إقامة خلفية جديدة تسدل على واجهة الستوا أى صالة الأعمدة (البواكى) خلف اللوجيون كل عام اثناء العصر الكلاسيكى وقد كان نموذج أقدم منظر لهذه الخلفية هو خيمة اكسرسيس «Xerxes» وقد كانت هذه الخيمة خلفية لا كثر من دراما .

ومن المحتمل ان تكون هذه الخيمة على شكل واجهة قصر ملك الفرس فى «سارديس» كما ذكرنا ولكن هذا المنظر وغيره كان عبارة عن لوحات مرسومة ولكن فيما بعد أى فى عهد الخطيب ليكوجوس فى القرن الرابع أصبحت هذه الخلفية تمثل اشكالا معمارية من بناء أو خشب وإذا لم تكن هذه المناظر كما يتطلبه المشهد الدرامى أمكن تجاهلها أو تغطيتها كما سنرى فيما بعد ، أما البروسكينيون «المنصة» أى المسرح بما يحيطه من ديكور فوجدت منه آثار على امتداد جانبي حائط الخلفية أى جدار «الستوا» الشمالى ، عبارة عن دعائم من الحجر يقوم عليها هيكل خشبى إلى اليمين والشمال أمام الاركسترا تمثل الباراسكينا Paraskenia وبينها المنصة وكان الممثل والكورس أحيانا يعتلى هذه المنصة ، فهى إذن مسرح ، أما الذى كان يقصده انتيفانيس Antiphanes (من شعراء الكوميديا الوسطى ٣٨٨ ق) فى دعايته من تشبيه الغانية Nannion نانيون بالبروسكينيون إنما ينصب على الخليفة التى تحمل المناظر المسرحية المرسومة على اللوحات فاذا رفعت هذه اللوحات أصبح البروسكينيون عبارة عن إطار من الخشب قبيح المنظر ويجب ان نشير هنا إلى ان كل خلفية أمامها منصة تستعمل

منذ العصر الكلاسيكي مع الاركسترا مجال للتمثيل والكورس واعتقد ان المنصة كانت على مستوى أعلى قليلا من مستوى ارضية الاركسترا في هذا العصر والأصل انه في العصر الكلاسيكي كان الكورس والممثل معا في الاركسترا ولكن وجود المنصة المرتفعة قليلا لم يكن عائقا لحركة الممثل إذ سهل وجود السلام القليلة تنقلاته بين المنصة والاركسترا ليظهر للمشاهدين وحده في مواجعتهم ، وعلى كل حال ففيما بعد كان ارتفاع المنصة مرتبطا باضحال دور الكورس و بروز دور الممثلين مما يؤيد ما ذهبنا إليه من ان المنصة كانت تستعمل للتمثيل .

فالتطور الهائل السريع والثروة الفنية الكبيرة وتزايدها المطرد السريع في كل المجالات لا يساعد على تأكيد مسرح ثابت قبل نهاية القرن الخامس ، فعندما هدأت سرعة ذلك التطور في الفترة بين ٤٤٦ - ٤٤٢ بنى بركليس الأوديون Odeon أو باللاتينية Odium وهو عبارة عن صالة موسيقى شكلها من الداخل مستدير على شكل خيمة اكسريدس ملك الفرس ولكنه من الخارج بناء مستطيل ، ولا يختلف عن التياتر إلا انه مقفل أى له سقف ليناسب الغرض من انشائه وسقفه قائم على أعمدة كثيرة ومزود بجهاز خشبي لنشر الصوت كما سنرى فيما بعد وموقع هذا الأوديون كان إلى الشرق من مكان التياترو قرب معبد ديونيسوس وفي الأوديون تقام اجتماعات للشعر والموسيقى ويجرى فيه أيضا الاحتفال الافتتاحي لبدا موسم الأعمال الدرامية في التياترو في اعياد ديونيسوس ثم ان الأوديون كان يستعمل بجانب ذلك كحظيرة للحيوب

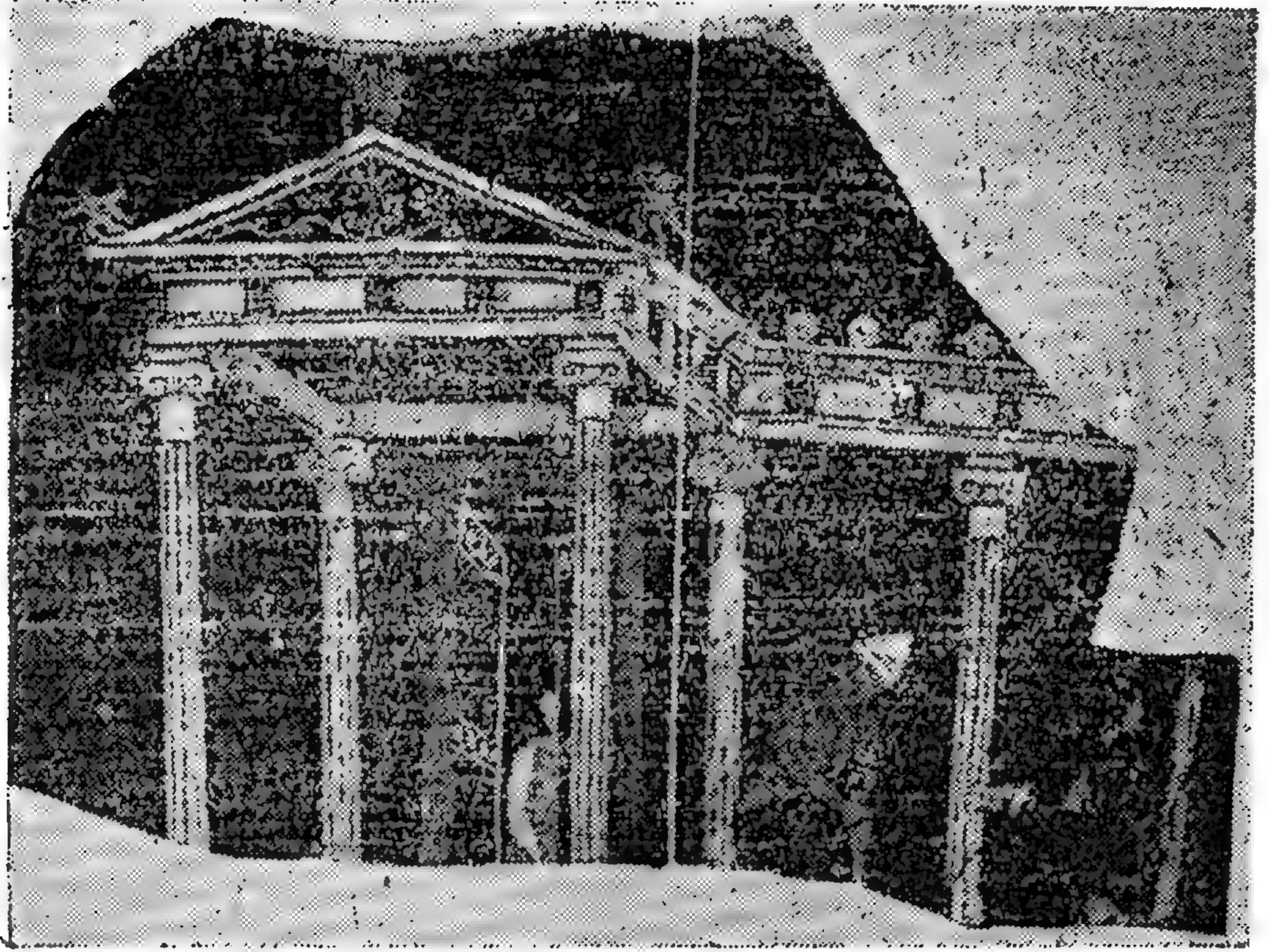
وتقام فيه محكمة خاصة بالمنازعات على القمح واجتماعات الرسميين المختصين به وهكذا كانت تتصرف دولة مدينة أثينا في الأوديون كمبنى عام يستعمل لخدمة شؤون الشعب كلها .

ان خيمة اكسرسيس التي حرص الاثينيون على اقامتها دائماً قرب معبد ديونيسوس ربما تعطى تفسيراً معقولاً لان يأتي شكل الأوديون على غرار رسمها وفي مكانها بساحة المعبد أيضاً كما يقول Broneer أحد علماء المسرح القديم ، وصلة هذه الخيمة - التي كانت مكاناً لملك الفرس اثناء الحرب - بالتياترو هي احتمال انها تمثل واجهة قصر ملك الفرس في مدينة سارديس مما جعل لها أهمية خاصة في التراجيديات مثل رواية « الفرس » لايسخيولوس التي مثلت بعد ثلاث سنوات من هزيمة الفرس في موقعة بلاتيا Platea وإحضار الخيمة إلى أثينا ، وقد استعملت أيضاً في رواية « الفينيقيات » Phoenissai للشاعر فرينيكوس Phrynichos ٤٧٦ - ٤٧٥ ق . م والدليل على وجود تشابه بين الخيمة وشكل المسرح ربما يوجد في الهيكل الخاص بالمسرح الدائم الذي يقوم على جانبيه ما يشبه البرجين Paraskenia باراسكينيا يقفان على مدخل التياترو وهذان البرجان يدلان على محاكاة الطراز المعماري في الشرق الأوسط قديماً .

ان كل ما كان يحتاجه هذا المسرح البسيط في القرن الخامس من مناظر بصفة عامة كان إما قصراً أو معبداً تمثل أمامه التراجيديات ثم بيتاً بسيطاً تمثل أمامه الكوميديا التي كانت تمثل أمام البيوت في الشارع أو منظراً طبعياً خلويًا للروايات الأسطورية (سائير) وبهذه المناظر كانت تشكل واجهة صالة الأعمدة (البواكي) كخلفية

للمسرح الخشبي وأحياناً يضاف إلى ذلك مذبح ينقلب إلى مقبرة عند اللزوم . ولكن بعض المسرحيات أحياناً تتطلب ازدواج المبنى مثل مسرحية Eumenides لايسخيلوس حيث كان لابد من إقامة معبد لا بوللون في دلف ومعبد لاثينا في اثينا كما استلزمت رواية السحب لارستوفانيس وجود بيتين بيت ستر بسيادس وبيت سقراط أو منظرين مختلفين كما في تمثيلية Iphigenia في تاوريس Tauris ليوريبيدس مثل معبد أرتميس وبيت الكاهنة الذي تخرج منه الجينية متجهة إلى المعبد لسرقة تمثال الإلهة ، بل أحياناً استدعى الأمر ثلاثة مناظر مثل تمثيلية الضفادع لارستوفانيس حيث نجد بيت هرقل ثم حانة Taverna أو باليونانية kapeleion ثم قصر . كل ذلك كان تصويره سهلاً وبسيطاً ، فان تعذر عرض هذه المناظر فما على الممثل إلا ان يدل على المكان بكلامه موحياً إلى النظارة بأنه يقف حيث المكان الذي يتطلبه الموقف وكان الممثل في قوله هذا معبراً ومفصلاً أكثر من المنظر نفسه لو صور ، فقد كان أداء التمثيل نفسه في هذه الفترة أهم من الديكور ويفوق المنظر المسرحي كياناً ، وكما ذكرنا كان التمثيل على المسرح بالنهار ، فان كان الموقف ليلاً وضعت مسرحية على المسرح لإيماء بالليل وهكذا . هذا الديكور أو المناظر المسرحية لا يصل إلى حد تسميته منظرأ مسرحياً كما نعرفه الآن ، ولكن كما ذكرنا فان تلك المناظر كانت أساساً لما تطور من مناظر وأصبح معروفاً لنا بشكل المناظر المسرحية التامة ورغم كل ذلك فان التياترو في مجموعه أمكن لنا ان نكون غنة فكرة رغم ان معرفتنا به كانت رسماً ورواية فقط .

فعرفنا ان الخيمة أو العشة التي كانت في أول الأمر توضع بجانب الأركسترا المستديرة التي في وسطها المذبح، كانت مجال العمل كله من كورس وممثل، هذه الخيمة أو السكيني كان يهرع إليها الممثل كما كان لتغيير ملابسه والاستعداد للقيام بعمله المسرحي، ثم أصبحت هي مع التطور بعد استبدالها بغرفة من الخشب أكبر من الخيمة البدائية تكون خلفية للمسرح وسمى المسرح باسمها Skene وباللاتينية Scaena ومنها كلمة Scene الحالية وكان لها ثلاثة أبواب وفقاً لحاجة المسرحيات. وما نال المسرح بعد ذلك من تغييرات نقلته إلى مرحلة المسرح الثابت، ففي آخر القرن الخامس ق. م. أقيم للهيكل الخشبي أساس من حجر البرشيا فكان بذلك مسرحاً نصف ثابت يزال الخشب بعد الاحتفالات بأعياد ديونيسوس ويبقى الأساس لحين عودة العيد فيقام عليه الهيكل الخشبي مرة أخرى وهكذا. ثم بنى أول مسرح Skene من الطوب ولا تزال آثاره باقية في تياترو ديونيسوس بأثينا، وقد طرأت عليه كثير من التطورات، فأصبح له جناحان باراسكينيا (شكل ه) على جانبيه عند مدخل التياترو العامين وكانا بارزين قليلاً إلى الأمام من حائط البروسكينيون الذي كان بمثابة خلفية، وبينهما المنصة القليلة الارتفاع بعد أن أصبح الممثل له الدور الرئيسي وكانت أسباب تطور المسرح إلى بناء، استحداث أنساليب جديدة في العرض المسرحي للتمثيليات، وما تطلبت من آلات جديدة واستلزم ذلك أيضاً ظهور الباراسكينيا عن يمين المسرح وشماله، في مواجهة المدخلين أو البارودي parodoi كما أسلفنا القول، وكانت على مستوى أرضية الأركسترا



(شكل ٥)

جزء من منصة مؤقتة بروسكينيون وبجانبها باراسكينيون (أحد المنظرين
الجانبين للمنصة) من الخشب بقى على جزء من أثناء مرسوم وجد في تارنتوم

أما البروسكيونيون أو الخلفية التي كانت جداراً خلف الباراسكينا والمنصة فلم تظهر كبناء معماري (تجسيدا للمناظر) قبل عصر ليكورجوس كما سيأتي ذكره ، وقد ذكرت الباراسكينا الجانبية لأول مرة في كلام ديموشثينز الخطيب الأثيني ويرى المهندس الباحث ديفلد Doepfeld ان هاتين الباراسكينا كانتا ذات عمد على واجهتها ويرى البعض انهما كانتا مقفلتين وما العمد على واجهتها إلا زخرفا .

ولم يكن هذا التطور قاصراً على المسرح فقط إنما تناول أيضاً التياترون أي صالة المشاهدة أو الاوديتوريوم ، فقد استبدل الخشب المرتكز على مدرج سفح الجبل بالحجر لجلوس النظارة عليه وظلت هذه المدرجات محتفظة بشكلها النصف دائري ليتمكن الجميع من الرؤية الكاملة ويفصل الصالة عن المسرح المدخلان parodoi من اليمين ومن الشمال يدخل منهما الناس إلى التياترون وكذلك الممثلون والكورس إلى الاركسترا .

أما خشبة المسرح الكلاسيكي في القرن الخامس أي المنصة فكما أسلفنا الإشارة إليها لم تكن مرتفعة أكثر من أربعة إلى خمسة أقدام كما اعتقد وان كان ذلك مثار مناقشات كثير ، مما يجعل الممثل في مستوى أعلى من الكورس قليلاً واما في القرنين الرابع والثالث ق.م فكان المسرح مرتفعاً عن الاركسترا بحوالي ١٠ أقدام أو تزيد وذلك نتيجة لتطور التثيليات وازدياد أهمية الممثل وتناقص أهمية الكورس ، ثم اهماله نهائياً وقد أدى ذلك إلى ان انكمشت الاركسترا في العصر الهيلاني واصبحت صغيرة نسبياً ثم اصحبت في العصر الروماني نصف دائرة فقط وبنى المسرح على

النصف الثاني. وفي تياترو ديونيسوس أحياناً كانت تمتلئ الاركستر بالماء تقليداً لمواقع حربية بمراكب صغيرة وربما كان ذلك محتملاً في ذلك الوقت كما سنرى، وأحياناً يسير موكب الكورس ويتراجع حتى المسرح وأحياناً يظهر من المسرح فيدخل أفراداً من أبوابه كما فعل الفوريس، الاسم اللاتيني لنساء يسمون Eumenides أو Erinyes عند اليونان (بنات الهة الأرض) نساء خرافيات لهن شعور متشابكة تشبه الثعابين يحملن في إحدى أيديهن مشاعل متوهجة وفي الأخرى يمسكن بالحناجر، ظهرن في مسرحية Eumenides لايسخيولوس وكان ظهورهن فرادى وأزواجاً من أبواب المسرح أو السكيني بدلاً من مجيئهن من البارودي أى المداخل الجانبية للتياترو له منظر مفرع حتى أن الحبالى ولدن من هول المنظر ثم يرجع الكورس بعد قليل إلى الاركسترا. وكذلك كان الحال بالنسبة للممثل فهوان اختلط بالكورس في الاركسترا أو في أى مكان آخر فكانه دائماً المسرح. كانت مراحل تدرج التياترو الكلاسيكى في نشأته أى قبل القرن الرابع، أربع مراحل، لم يكن فيها التياترو وحدة متكاملة إنما تدرجت عناصره التى تكونه كل على حدة.

فأولاً بنى بيزستراتوس Pisistratos الطاغية الذى حكم أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد وأولاده اركسترا في الاجورا أى السوق العامة في أثينا وكان المدرج للمشاهدة فيها من الخشب (ايكوريا) ثم بنى مذبحاً ومعبدًا في الرحاب المقدس لديونيسوس.

ثانياً : في عصر ايسخيلوس وأوائل وقت سوفوكليس بنيت

اركسترا ومقاعد خشبية وديكور مؤقت في ساحة ديونيسوس أيضا
ثم بنى بركليس الأوديون ثم الحائط الخارجى الذى يدعم المدرجات
ويحيط بها واسمه أنالما analemma .

ثالثا - فى فترة السلم الذى أبرمه نيكياس أثناء حرب
البلوبونيز بنيت صالة أعمدة (بواكى) سماها فيتروفيوس ستوا Stoa
ثم الجناحان اللذان على جانبي المسرح أى المنصة المسميان
باراسكينيا من الخشب .

رابعا - فى آخر القرن الرابع ق. م . بنى ليسكورجوس
Lycurgos الخطيب التياترو كله من الحجر ثم بنى بوليكليتوس
Polykleitos تياترو ايبيدوروس وبهذين (تياترو ديونيسوس
وتياترو ايبيدوروس) بلغ التياترو اليونانى قمته ومن جهة أخرى
أخذ المسرح المبنى شكله النموذجى فى آخر العصر الكلاسيكى فقط،
بينما كان تطوره فى العصر الهيلانى ثم يبلغ قمته فى العصر الرومانى
وهكذا نجد عناصر التياترو اليونانى فى ذلك الوقت - الاركسترا
ثم التياترون ثم المسرح ، حسب نشأة كل منها لا تكون وحدة
معمارية . ويجب ان نتذكر دائما عندما نقرأ المسرحيات اليونانية
ان المسرح فى عصره الكلاسيكى لم يكن مرتفعا أى بالعلو الذى
ذكره فيتروفيوس وانه من المرجح كما يعتقد معظم مؤرخى المسرح
ان ما يذكره فيتروفيوس عن المسرح المرتفع إنما كان فى القرن
الثالث ق. م. أى فى العصر الهيلانى .

أما المصادر التى تناولت التياترو القديم بالدراسة والوصف
وأخذنا عنها فى اثنان : المهندس فيتروفيوس الذى كان معاصرا

ليوليوس قيصر ثم بعده پولوكس Pollux الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى يذكر ان المنصة أو اللوجيون كانت لها ثلاثة أبواب الباب الرئيسى أى باب الوسط وبابان جانبيان وكان باب الوسط مزينا بزخارف رائعة إلى حد ان اقتبس أحد المهندسين من قصر لاريسا Larissa على نهر الأورونتوس Orontos شكل وزخرفة باب الوسط فى تياترو سيرا كوسيا عندما قام بترميمه وإعادة بنائه . واما الخلفية أى حائط الصالة ذات الأعمدة وراء المنصة أو اللوجيون فلم تكن تمثل بناء معماريا أى تجسد المناظر قبل عصر ليكوريوس Lycurgos . فى ذلك الوقت كانت عبارة عن هيكل مؤقت من الخشب يسدل عليها اطار مغطى بمناظر أو سكينوجرافيا يقطن انها اخترعت سنة ٤٨٥-٤٧٨ وأحيانا كانت هذه اللوحات عبارة عن بارشمان أحمر بدون رسم ومن المحتمل انها كانت ستارا يغير وراءه الممثلون ثيابهم كما ذكرنا - هذه الخلفية كانت تسمى بروسكينيون أيضاً كالمرح وقد شبه الشاعر انتيفانيس Antiphanes العاهرة Nannion فانيون فى اثينا يوس Athenaeus بالبروسكيشيون Proskenion فوجهها جميل وملابسها مزركشة وعليها كثير من الذهب فإذا ما خلعت كل ذلك أصبحت قبيحة ولكن هذه الدعابة لا تقوم دليلا على اعتبار ان البروسكينيون أى اللوجيون لم يكن قد استعمل بعد كمرح فى عصر الكوميديا الوسطى كما يرى بعض العلماء .

كان الممثل يرافق الكورس فى الاركسترا ويستعمل المسرح أو اللوجيون أيضاً ويدخل من المدخل العام أى البارودوس parodos وقد كان ذلك هاما من جهة دخول المواكب الكبيرة

الحجم والدقيقة التنظيم ففي تمثيلية افيجينيا تدخل افجينيا في عربة كذلك تفعل الملكة أتوسا Atossa زوجة دارا ملك الفرس. وأم اكسرسيس في رواية الفرس ، واجا ممنون في تمثيلية اجا ممنون. ثم المواكب الجنائزية التي كان الشعراء الدراميون وخاصة يوريبيدس. مغرمين بعرضها في الاركسترا .

وقد زيد على المسرح في القرن الرابع دور علوى فوق المسرح يسمى ابيسكينيون Episkenion أو ثيولوجيون theologeion نسبة إلى ان هذا الطابق محل ظهور الإله . وقد كان هذا المكان مجالا آخر للتمثيل ، فالممثل الذى يقوم بدور الإله يظهر فيه وكأنه في السماء العليا وفي رواية ميديا Medea ظهرت ميديا الساحرة وكأنها في السماء تجرى بعربة يحرها ثعبانان وكان الثيولوجيون متصلا بالاركسترا بسلام وفي رواية Prometheus لا يسخيلوس كان كل أعضاء الكورس بزي جنيات مجنحات يظهرن في هذا الطابق العلوى وينزلن إلى مكانهن المعتاد في الاركسترا .

أما الكوميديا فكانت أكثر مرونة وتغير الأماكن فيها كان أكثر حرية ففي لحظة يكون الانسان في الأرض وفي لحظة أخرى يصعد إلى السماء ثم يرجع إلى الأرض ثانية .

وقد كان ما يحتاجه المسرح فيما عدا تماثيل الآلهة مذبح وهو أهم عنصر تقوم عليه التمثيلات الدينية وتجنح إليه الشخصيات للحماية وهذا خلاف المذبح القائم في وسط الاركسترا الذى يعد جزءا من مراسم عبادة الإله ديونيسوس والذى يعد استعماله في التمثيلات حراما مقدسا حتى ان ايسخيلوس الذى اتهم بالمروق

بسبب إحدى رواياته قد التجأ إلى هذا المذبح حتى لا يناله المشاهدون بأذى ولقد ذكر في أحد المصادر أن المذبح الحكومي وهو غير مذبح الأركسترا — كان يوضع أمام باب الوسط في البروسكينيون أي المسرح ويمكن أن ينقلب هذا المذبح إلى قبر إذا دعت الضرورة كما في رواية الفرس لا يستخيلوس إذ يجتمع الكورس حول مقبرة داريوس أو داراً ملك الفرس ينادونه أن ينهض وينصحبهم ثم في رواية «خيوفوراي Cheophorai» يقف أوريتيس Orestes والكثير أخته فوق قبر أبيهم يطلبون مساعدته. وقد كان المذبح يغير إلى مقبرة عندما لا توجد مناسبة لذكر المذبح في سياق التمثيلية إذ أن التراجيديا لم تكن تتيح وقتاً للتغيرات المسرحية فكانت الامتعة من عروش وكراسي وأسرة يحضرها الممثلون بأنفسهم ويزيلونها ليفسحوا للمسرح وأحياناً يقوم الجمهور بمساعدتهم في ذلك وقد ذكرنا أن وجود المصاييح على المسرح برمز إلى أن الوقت ليلاً. كما أن الفورييس يحملن تقليداً المشاعل في يد وفي اليد الأخرى يحملن خنجراً. وفي داخل المسرح أي وراء خلفية المنصة غرف تحتوى على أشياء خاصة بالخدمة المسرحية من غرف للملابس وأقنعة ومخازن الآلات ولوازم المسرح وكواليس وغير ذلك وفي ٣٨٨ — ٣٢٦ صار كل التياترون أو الأوديتورיום أي صالة المشاهدين وكل مدرجاتها مكسوة بالحجر في تياترو ديونيسوس في أثينا.

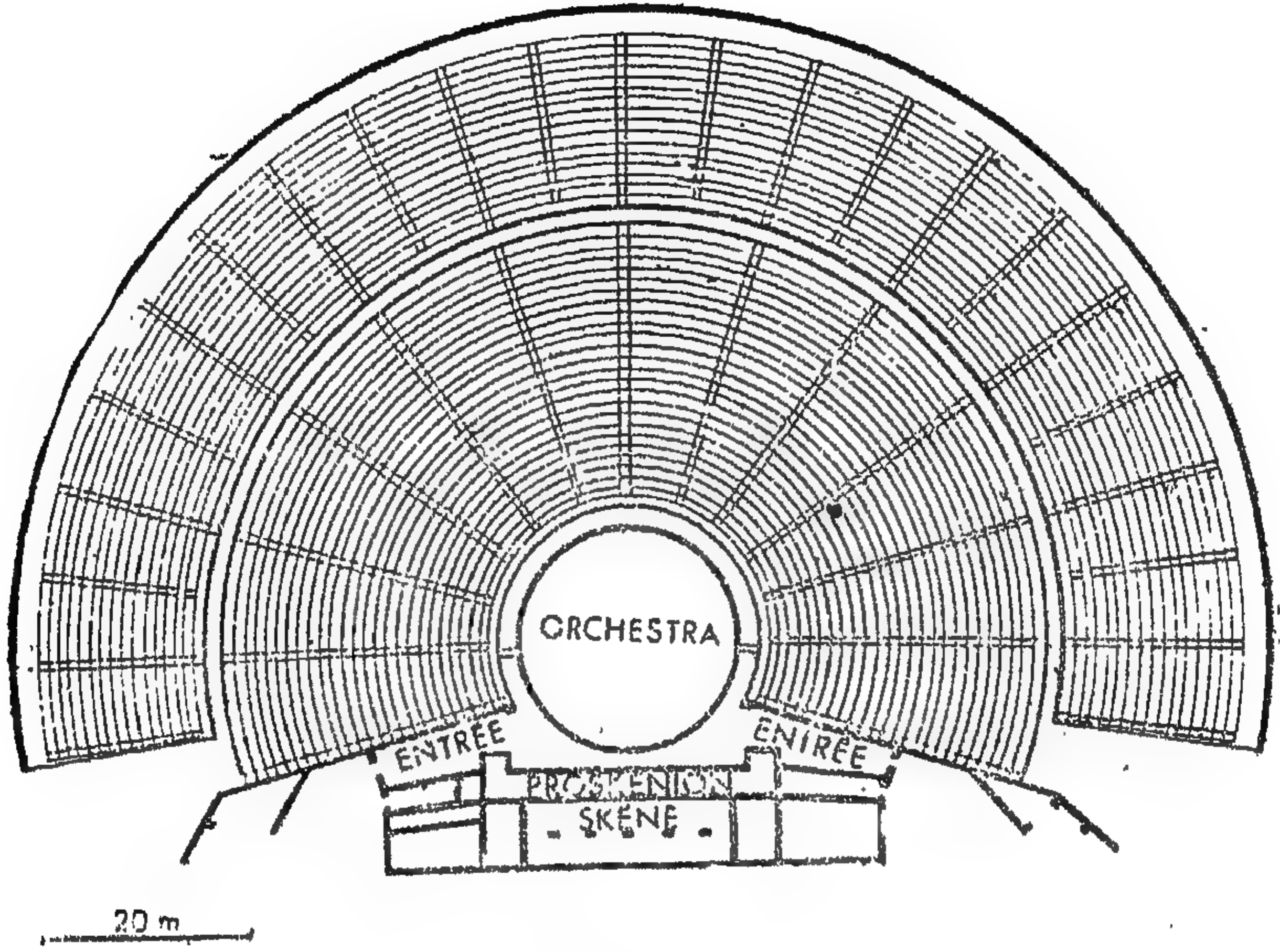
وقد كانت صالة البواكي أو (ستوا stoa) مفتوحة من الناحية الشمالية أي ناحية المعبد ومتصلة به عن طريق البواكي وقد اتخذها

الناس ملاذا لهم يحتمون به من المطر وهذه البواكى امتدت إلى مساحات كبيرة حول التياترو وظلت من ذلك الوقت حتى العصر الرومانى مأوى من المطر ومن الممكن ان يكون ليكورجوس الخطيب اليونانى قد أقام تماثيل للشعراء يزين بها مداخل التياترو فى القرن الخامس . أما التياترون أو صالة المشاهدين فقد نظم الدخول إليها من المدخلين العامين أو باليونانية Parodoi للتياترو على يمين الاركسترا وشمالها بطريقة تسهل الوصول إلى جميع المقاعد فكان الجمهور يدخل إلى ممر حول الاركسترا، ثم ينتشرون إلى أماكنهم فى المدرجات عن طريق السلام . وقد كانت هذه الصالة أو التياترون ديمقراطية حقيقية فالمقاعد حسنة نظيفة مريحة وجيدة الموضع تطل على الاركسترا بشكل تام وواضح وقد سميت الأقسام المقسمة بين السلام المتفرعة من حول دائرة الاركسترا وقد بلغت ١٢ فرعا فى تياترو ديونيسوس ، سميت هذه الأقسام باليونانية كركيديس kerkides ومفردها كركس kerkis وباللاتينية cunei والمفرد cuneus . كونيس وكانت هذه الأقسام تبدو جميلة فى تقسيمها خاصة لاستدارة التياترو والصالة التى تبدو كأنها حدة حصان والمقاعد فيها دقيقة الصنع وكل مقعد فيها له تجويفة تفسح مكانا للأرجل ثم هى قليلة الارتفاع حتى تتيح استعمال مخدات والصالة مقسمة إلى قسمين بالعرض وفى بعض التياتروات الكبيرة تكون مقسمة إلى أكثر من قسمين أى قسم علوى والآخر سفلى يفصلهما ممر يشبه الحزام يسمى diazoma ديازوما باليونانية واللاتينية prascinctio . برايكينسكتيو ثم ممر آخر أمام المقاعد فى الصف الأول من أسفل .

الدائرة حيث توجد بمحاذاة حول الأوركسترا قناة ماء جارية بشكل نصف دائرة ثم تستقيم القناة عند طرفيه أمام الباراسكينيا بمحاذاة الحائط وتخرج من البارودي parodoi أى مداخل التياترو على اليمين واليسار . (شكل ٦) .

ومقاعد الصف الأول من الأوركسترا كانت عروش من الرخام مخصصة للكهنة الأعظم في معبد الإله ديونيسوس ثم الرسميين من حكام وكبار الموظفين ولحسن الحظ بقى عرش الكاهن سليما . (انظر شكل ٣ ص ٨٠) مزينا بنقوش تمثل اشخاصا خرافية بدیعة على جوانبه تمثل ساتير وكروم العنب وتمثال لولد مجنح وديكة تمثل العراك وأمام الكرسي مسند للقدم لم يبق منه إلا آثاره وربما كان هذا الكرسي مخصصا للقائد السياسى الخطيب ليسكورجوس . وفى الغالب كانت مجموعة المقاعد فى الجزء أو الكيركيس kerkis الذى يقع خلف هذا العرش مخصصة لضيوف الشرف proedria أو البرويدريا وأبناء من قتلوا فى الحرب بينما خصصت الخمسة أقسام التى تحيط به للعشرة القبائل الاتيكية وهذا التخصيص حسب القبائل إنما كان لان التياترو كان أيضا مكان اجتماع جمعية الشعب (الاكليسيا) .

وهنا يجب أن نشير إلى انه من الوجهة الأثرية (الاركيولوجية) فإن تياترو Epidaurus يعطينا مثلا لجمال واتساق التياترو القديم فهو أول تياترو يقوم ببنائه مهندسون متخصصون فقد خططه المهندس بوليكليتوس Polykleitos الممتاز الذى لا يباريه مصمم فى ما يضيفه من جمال وروعة على ما يقيمه من مباني وقد راعى



(شكل ٦)

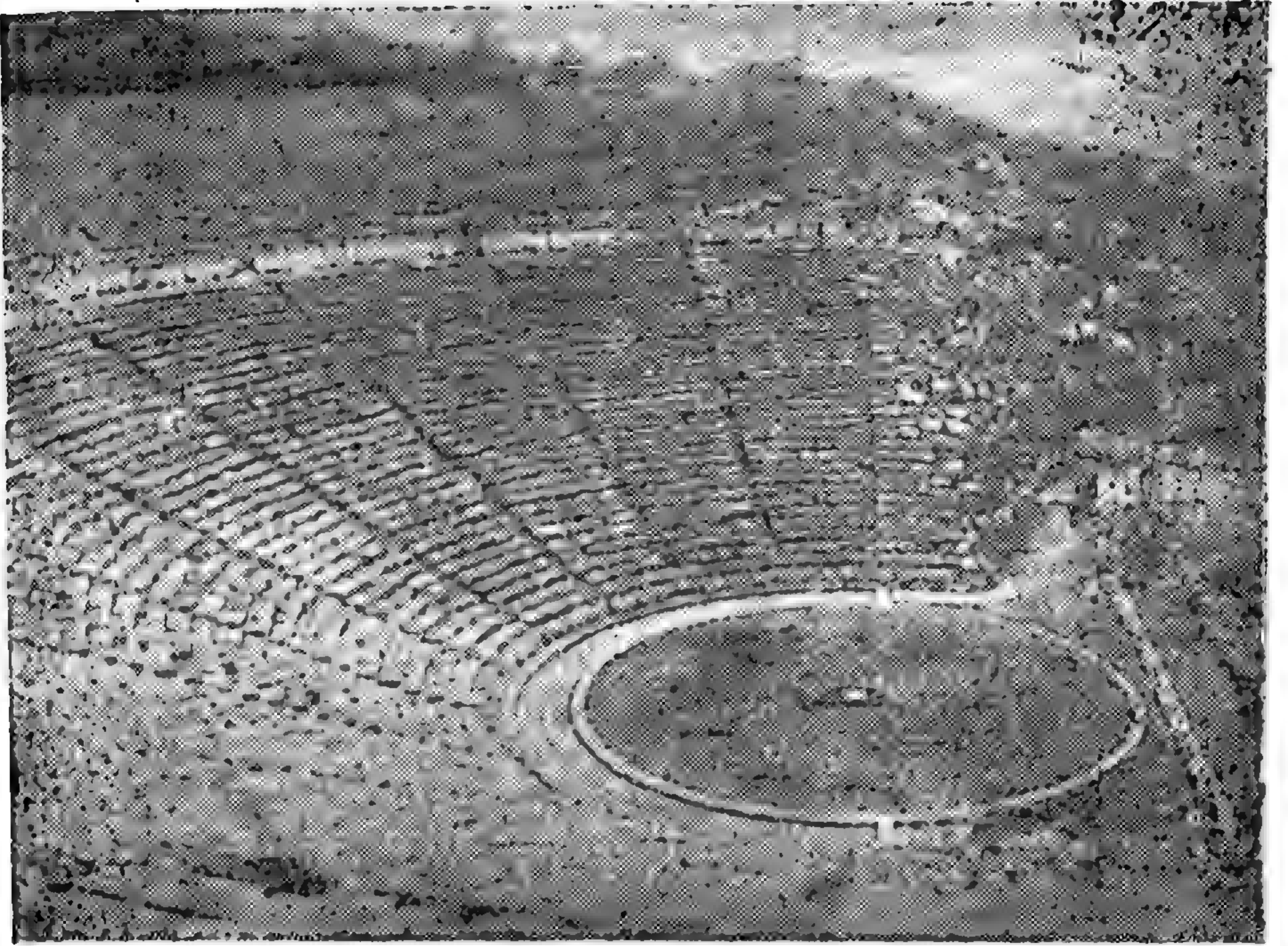
تصميم لصالة المشاهدة (ثياترون) في تياترو ايبيدوروس ، بين قسميها الممر (ديازوما) وأمامها دائرة الاركسترا ثم المسرح (سكيني) بأجزاء المنصة (مقدمة المسرح أي البروسكينيون) وعلى جانبيها جزآن بارزان إلى الامام (باراسكينيا أي المنظران الجانبيان) وخلفها المسرح سكيني وأمامها على جانبي الاركسترا مدخلا التاترو أي البارودي (parodoi) (أنظر أيضا شكل ١٧)

في هذا التياترو سهولة المشاهدة وذيوع الصوت كما سنذكر فيما بعد
 وقد تم انشاء هذا التياترو سنة ٣٦٦ وهو مقسم إلى ١٢ قسماً أى
 كيركيس بثلاثة عشر سلماً واركترا كامل الاستدارة . (شكل ٧ ، ٨)
 وكما تطور المسرح بنام وتنسيقاً تطورت أيضاً طرق العرض
 فقد رأينا فيما سبق ذكره كم كانت هذه الطرق بسيطة تعتمد على
 براعة الممثل وروعة التمثيل بل ان التياترو اليونانى كان مجالا للتخيل
 والتفكير ، فكانت بساطة العرض المسرحى تبرز قيمة المحاورات
 العظيمة وتتيح للناس تذوق حلاوة وجمال الشعر ، ثم فكر الشعراء
 فى إضافة أدوات أخرى إلى جانب ذلك فأخذت تظهر المناظر
 المسرحية أوسكينوجرافياً ، وقد كانت بدائية فى التياترو الأول كما
 ذكرنا سابقاً ، ثم زاد تطورها فأصبحت توضع على شاشة أى
 منظر خلفى *katablema* وتغير فى الفترات القصيرة بين الأربع
 روايات التى تمثل أثناء اليوم فتوضع بسرعة ومن هنا كان اسمها
katablema كما يقول *Pollux* بولوكس ، على لوحات معدة على
 البابين على جانبي الباب الوسط للمنصة ثم مناظر أخرى برياً كتي
periaktoi توضع بجانب المنظرين الجانبيين على طرفى المسرح
 على مقدمة البروسكينون *proskenion* أى المنصة ، وأحياناً يرسم
 المنظر على شاشة كبيرة تغطى حائط المسرح الخلفى تسمى أيضاً
proskenion أى نفس اسم البروسكينون أى المنصة أو باللاتينية
scaenaductilis وأحياناً توضع عدة لوحات بعضها فوق بعض
 مرتبة حسب المناظر يرفع كل منظر فيظهر الذى خلفه وبعض
 البرياكتي أى المناظر على طرفى المنصة كانت آلية فهى ذات شكل



(شكل ٧)

دائرة الاركسترا وجانب من المقاعد والمدخل (بارودوس)
والباب في تياترو ابيدوروس



(شكل ٨)

الاوركسترا والثياترون في تياتروا ايبيدروس
ويظهر الممر العرضي بين قسمي المقاعد (ديازوما)

منشورى له ثلاثة اوجه تدور حول محور فيتغير المنظر بدوران الوجه حسب العرض فى جناح واحد وعند تغيير المنظرين فى الجناحين معاً فذلك يعنى تغيير المنظر كله .

ان الخلفية التى تحمل الديكور proskenion بروسكينيون لم تصبح ديكورا معماريا إلا فى عهد ايسكورجوس وحتى ذلك الوقت كانت تتكون من بناء مؤقت أو كانت هيكل مؤقتاً من الخشب تستند على الحائط الأمامى وللاستواء أى صالة الأعمدة خلف السكيني scaena أى المنصة فكان يوضع هيكل إطار من الخشب يغطى بمناظر متحركة ويظن بعض المؤرخين انها اخترعت سنة ٤٨٥ - ٤٧٨ ق.م وفى أول الأمر كانت هذه الخلفية من لوحات بدون رسوم من جلد أحمر (بارشمان) تشبه الستارة . ثم صارت تعلق لوحات خشب مرسومة حسب مناظر الروايات وقد ذكرها ايسخيلوس ورسمها Agatharchos كما ذكرنا وطبعاً كانت الرسوم بدائية إلا انها كانت ذات أهمية كبيرة لتطوير المنظور perspective ، كما أسلفنا وكل هذه اللوحات كانت وسيلة لنشر الصوت أيضاً والظريف ان أنتيفانس Antiphanes يقارنها بالعاهرة نانيون Nannion فيقول انها تشبه البروسكينيون فوجهها جميل وملابسها فاخرة مزخرفة بكثير من الذهب ولكنها إذا خلعت كل ذلك أصبحت قبيحة . وأحياناً يرسم المنظر كله فى لوحة كبيرة ويوضع على حائط خلفية المسرح ، وقد ذكرنا سابقاً ان هذا المنظر يسمى سكاينادوكتيليس Scaenaductilis وربما كان يطلق عليه فى العصر الكلاسيكى كلمة بروسكينيون proskenion وكان التمثيل يجرى دائماً أمام البيت أو

القصر في الشارع المكشوف ولم يكن من السهل إظهار ما يجري في البيوت أو الغرف المقفلة وإذا حدث وكان المنظر في داخل غرفة يلجأ الممثل إلى وسيلة ما بأن ينظر مثلا من فتحة المفتاح ويصفه بكلامه ما يجري من حوادث في الداخل ولكن اليونان تمكنوا من التغلب على ذلك فاخترعوا ما يشبه المسرح الدائري الذي يظهر ما يجري داخل الجدران ويسمى هذا الوضع الآلى *ekkyklêma* انكيكلما (أى الذى يدور) وقد استعمل في القرن الخامس ق.م فكانت تدور لوحة أرضية المسرح (البووسكينيون) على محور فتكشف في دورانها عما كان يجري في الداخل وقد استعان بها يوريبديدس للكشف عن منظر داخلي في إحدى مسرحياته وهذا هو أصل المسرح المتحرك الحديث .

وفي هذا القرن أيضا كما نخبرنا بوللو كس ظهرت الآلة الطائرة استعان بها ارستوفانيز في تمثيليته السلام *Eirenè* وهى عبارة عن رافعة يتجلى بها الاله في السماء عندما يتطلع اليه الممثل . كانت تلك الآلة موضع فكاهة وغدت مثلاماثورا فيقول *Theos apo machines* أو باللاتينية *Deus ex machina* وهو ما يوصى بظهور الاله في السماء على المسرح بهذه الآلة عندما يتأزم الموقف ويبدو الا مخرج وهناك يظهر الاله وصارت مثلا لتدخل الاله لحل المشاكل فيجد لها مخرجا وبالعربية ديجلها ربنا ، أو ديفرجها ربنا ، وقد استعملت في روايات كثيرة للشعراء فاستعملها يوريبديدس في روايته هيبوليتوس *Hippolytos* وقد نال الشاعر نجاحا كبيرا في روايته هذه لما فيها من بدع استعملها لأول مرة وعلى ابناء من الفخار المرسوم في متحف

المتربوليتان تمثل استعمال هذه الآله الطائرة قديما (شكل ٩)
 وهى تحمل جسما فى الهواء لشخصية Sarpedon الذى رفعاه الها
 النوم والموت من ميدان المعركة وارجعاه إلى أمه يوروبا التى تلبس
 ثوبا فضفاضا وعلى رأسها غطاء رأس شرقى (طرطور) جالسة
 فى مقصورة يحيط بها أطفال أو خادمت وعلى رؤوسهن نفس غطاء
 الرأس ينظرن إلى أعلا لظهور الجسد، من إحدى مسرحيات يوريبديدس
 وقد استعمل ايسخيلوس أيضا هذه الآله فى تمثيل (كارس اى الكاريين
 Kares أو يوروبا Europa) وقد دلت الحفائر على استعمال الأشباح
 فى التمثيل وذلك باكتشاف ممر تحت الأرض فى تياترو ارتريا
 Eretria فى القرن الرابع ق. م . يبدأ عند المسرح أى البروسكينيون
 ثم يمتد تحت الأرض وينتهى بسالم فى وسط الاركسترا وينفذ
 الشبح من أوله فيظهر فى الاركسترا اما فى العصر الكلاسيكى فكان
 الشبح يظهر على حافة الاركسترا وقد كانت للأشباح فى تمثيلات
 هذا العصر دور كبير فيظهر شبح الملك دارا ملك الفرس ثم شبح
 كليتايمنيسترا Klytaimnestra زوجة اجاممنون وام أوريسستس فى
 فى تراجيديا Eumenides لايسخيلوس ويؤكد بوللو كس Pollux
 ان ايسخيلوس قد ادهش النظارة باتقان الاخراج وبالنص الرائع
 وبالطرق الآلية وبظهور الأشباح وأحيانا كان يظهر من الشبح
 رأسه فقط دون باقى الجسم ثم بالديكور المسرحى البديع والنقوش
 وملابس الممثلين والأحذية الطويلة (Kothornoi) ذات الكعب
 العالى وتسريحة الشعر العالية على الأقنعة مما يزيد فى طول الممثل
 ثم الأقنعة المهيبة .



(شكل ٩)

الآلة الطائرة : يتمثل فيها ساربيدون Sarpedon يرفعه إله الموت
(ثامانوس) وإله النوم (هيبنوس) - اناء بمتحف المتروبوليتان -
وقد استعمل هذه الآلة الطائرة الشاعر إيسخيلوس في رواية

الكاريين Kares أو يوروبا Europa

وكان الشاعر يوريبيدس كثير الاعتماد على هذه الآلة

الاقنعة

وفي هذا التياترو القديم ظهرت الحاجة ماسة إلى القناع لمساعدة الممثل على الظهور في الشخصيات المتعددة فمن المؤكد كما يقول بعض مؤرخي التياترو ان هناك طريقتان يتقمص بهما الممثل دور اله أو أية شخصية أخرى أولا بالقناع الذي يغير الشخص ظاهرياً فيجعل له شخصية إله أو شيطان .. إلخ وذلك بالنسبة للآخرين الذين يرونه والتغير هنا يأتي قبل ان يندمج الممثل ويتغير من أعماق نفسه ثانياً يأتي التغير عن طريق حالة اندماج يتغير فيها الإنسان من أعماقه وتؤثر في وجوده كشخص مما يسهل له التحول إلى حالته الجديدة وفي هذه الطريقة يمكن ان يكون عند الشخص استعداد يناسب ظروف خروجه من شخصيته واحساسه من أعماقه بالاندماج في شخصية أخرى — إله أو أى شخصية غير شخصيته — وقد ساعد على هذا الاندماج كما ذكرنا والخمر ، الذى كان يساعد على تجلى الفرد وإحساسه بالتغير الكلى إلى شخصية أخرى وهكذا نجد في شخصيات الساتير والسيلين وما يشابههم في التياترو اليونانى أعلى درجات هذا التلاقى في التغير الظاهرى عن طريق القناع والتغير الوجدانى العميق في اندماجهم في الشخصيات التى يمثلونها ومن ذلك نرى ان الرجل إذا أراد ان يظهر بمظهر فيه قداسة الإله أو في شخصية ما سياسية كانت أو غيرها غطى وجهه بالقناع في حين ان سر المرأة ليس في تغير ملامح وجهها كالرجل انها لا تتقنع بل هى تكشف عن نفسها

فالعرى يزيد في إبراز سر قوة المرأة السحرية الدينية الكامنة في جسمها وهو أهم خصائص الإلهة الأم فبعريها تكشف عن سر القوة الدافقة للخلق في جسدها وكل امرأة تملك كنه وأهمية الإلهة الكبرى في نموذجها العارى الأول وهذا التصور لم يختلف مطلقا حتى في أرقى الديانات وعند الهنود مثلا كل امرأة عارية تجسد الطبيعة والمادة والجوهر الأزل في النموذج العارى للأم الكبرى ولذا فعري المرأة يكشف عن سر قوتها السحرية للخصوبة بعكس الرجل الذى يكسبه القناع شيئا غيره .

وللأقنعة ثلاثة أنواع أولها دينى وهو أصل الأقنعة كلها والثانى حربى والثالث للتياترو أما الحربى فله شكل مفزع عمل خصيصا لإخافة العدو وشل حركته وأما الدينى فله قسمين قسم للأحياء وقسم للموتى .

وكان الممثل فى اليونان وعند الرومان وبعض البلدان الأخرى مثل اليابان لا يمكن ان يظهر إلا بالقناع سواء فى التراجيديات أو الكوميديات أو التمثيليات الساتيرية وحتى فى الرقص المعبر أى الباندوميم pantomimus كان الممثل الراقص مقنعا كما سنرى فإذا رجعنا إلى مرحلة التياترو الأولى الدينية أى وقت ظهور النواة الأولى للتياترو وجدنا ان لهذه الأقنعة نشأة دينية أيضا والأقنعة عند الرومان صنعت من الشمع ثم لونت بالألوان الطبيعية وكان ذلك من المراسم الجنائزية وقد حفظت هذه الأقنعة حتى الآن فى متاحفنا وكانت فكرتها الأساسية ان تماثل شكل الميت وفى العصور القديمة كانت الأقنعة مكملة للتحنيط ثم صارت فيما بعد بديلا

عنه في العصور المتأخرة وفي مصر ظهر استعمال القناع الديني الذي يغطي وجه الميت في الدولة الوسطى فقط وذلك بدلا من الرؤوس البديلة من الحجر في الدولة القديمة وقد كانت فكرته ان يحتفظ الميت بشكله فتتعرف عليه روحه عند البعث إذا ما قال وجه الميت تغير أو تلف بمرور الزمن . وفي اليونان كان يوضع قناع أو رأس الاله على عمود عادي مربع يحمل في وسطه (الفالوس) عضو الذكر ولم يكن القصد من ذلك إقامة تمثال للاله ولم يكن العمود العنصر الأساسي إنما كان الأصل تمثيل عنصرى الحياة وهما الرأس وعضو الذكر ولم يكن للعمود قيمة إلا في حملها .

فمن بين الأقنعة عند اليونان قناع الإله ديونيسوس ثم قناع مديوسا إحدى الجورجونيات الثلاث وهن أخوات ثلاث خرافيات لهن شعور من ثعابين وفيهن قدرة على جعل كل من ينظرن إليه حجراً وقناع مديوسا هذا كان كثير التمثيل على الموازيكو في الحمامات العامة أو البيوت منعا للحسد ورد أذى العين الحسود ثم قناع زيوس آمون وهو تمثال يجمع بين آمون الإله الأكبر عند المصريين وزيوس إله اليونان الأكبر وقد اندمجا في صورة واحدة وفي رأسه قرنان . ولقد كان ديونيسوس إله الطبيعة بكل ما فيها من نبات وجفاف وحياة وموت ثم بعث ففیه فكرة الحياة والموت وما بعده من بعث وقد مثل الميت في مصر برأس أو بتمثال نصفی على الباب الوهمی تأکیداً لاستمرار وجوده . ويذكر ديودورس (١ - ٦٢) ان ملك مصر كان يضع على

وجبه قناعا يمثل أسدا أو ثورا أو ثعبانا ، ولكن السيدة Murray تعارض ذلك وترى أن الملك لكونه هو الإله نفسه لا يضع على رأسه إلا التاج المزدوج ويقول Apuleius أن في احتفال ازيس تنازلت الآلهة وابتدت تمشي على الأرض بأقدام آدمية ، وكان الغرض من القناع أن يقلد به الأشخاص رجالا أو نساء الآلهة المختلفة في المناسبات الدينية فيتقنع الرجال باقنعة ابن آوى أو فهد أو صقر أو تمساح والنساء يتقنعن باقنعة لها شكل بقرة أو ضفدعة حسب ما يتطلبه الاحتفال والجميع يقلدون بها انوبيس أو خنوم أو حورس أو حتحور أو حكت . . . الخ .

ويرى ماسيرو Maspéro أن المرافقين للملك في الاحتفالات الدينية كانوا يلبسون الأقنعة التي تمثل الآلهة المختلفة التي تتبع الملك الإله الأكبر نفسه .

وعند اليونان كانت الأقنعة التي تمثل الآلهة والأرواح وشخصيات التياترو توضع في القبر أو تحفر على التوابيت وعلى الأواني الجنائزية التي تحتوى على رماد الموتى من العصور الأولى إلى العصر الروماني وعلى غرار الأقنعة قامت فكرة الأواني الجنائزية التي تمثل وجه الإنسان عند الاتروسك (أسلاف الرومان) وأحيانا نجد عضو التذكير محفورا على جوانب الأواني والغرض من ذلك تمثيل عنصر الحياة وعنصر الإنتاج والبعث .

ولكثرة الأقنعة عند البدائيين نجدها مصنوعة من مواد مختلفة خشب وصدف وجلد ولحاء الشجر وقش القمح ومن برونز ونحاس وفضة وذهب ومن قشور الغاب ومن التيل والشمع .

واستعمال الأقنعة في الدراما يرجع إلى الاحتفالات التهريجية
أو « المسخرة » في أعياد ديونيسوس فكان الوجه يصنع بعكارة
النبيذ والسلقون أو ان يغطى بالأقنعة المصنوعة من أوراق الشجر
وقشورها ثم بعد نشأة الدراما اخترعت الأقنعة من التيل الملون
والشمع ولم يكن يغطى الوجه فقط بل كان يغطى الرأس كله وينسب
هذا القناع إلى ايسخيلوس أبي التياترو .

وكلمة القناع باليونانية بروسوبون *prosôpon* أو *prosôpeion*
أى الوجه وباللاتينية برسونا *persona* والمعنى الحرفى للكلمة
ماخوذ من اصطلاح التياترو فقطع « *per* » يعنى الذى به — ثم
مقطع « *sonat* » يعنى یرن عالیا أى القناع الذى فيه يتكلم
الممثل بصوت عال ويسمى بالإيطالية أيضاً مسكرا « *maschera* »
وبالإنجليزية والفرنسية « *masque* ، *mask* ، « ماسك من كلمة « *masca* »
أو *mascha* أو *mascus* اللاتينية ، وبالعربية « مسخرة » وتعنى المضحك
وضرورة استعمال القناع عند اليونان كما ذكرنا صلة القناع
بعبادة ديونيسوس .

وفي روما استعملت الأقنعة في الاحتفالات الدينية فكانوا
في أعياد تللوس *Tellus* إلهة الأرض والخصوبة وسلفانوس
Silvanus إله النبات وحامى المزروعات يلطخون وجوههم بالسلقون
أو يضعون على وجوههم أقنعة ويمرحون ويهرجون بتبادل
النكات البذيئة وبمضى الوقت أصبح الاستعمال الأصيل للقناع
مبهما وظل القناع المسرحى مستعملا وانفصل نهائيا عن فكرة
الدين ولكن كانت فكرة القناع للحماية ضد الشر سارية بين الناس .

وظلت تستعمل فى الزخارف الجنائزية . وإلى الآن نجد احتفالات
« الكرنفال » قبل عيد الفصح تقوم على استعمال الأقنعة المختلفة
الأشكال فى أوربا بقصد الضحك والابتهاج والتهريج كما كان فى
أعياد ديونيسوس .

وكان القناع ضروريا للممثل اليونانى لاتساع التياترو وعمق
مسألة المشاهدين حيث كان التياترو يسع بين ١٤ إلى ٢٠ ألف مشاهد
بالإضافة إلى كبر مساحة الأركسترا التى تفصل المشاهدين
عن المسرح .

والمعروف ان يعتمد الممثل على ملامحه وتعابيرها فى التمثيل
ولكن هذه التعابير بالملاح لا يمكن تبينها بعد الصفوف الأولى
لمقاعد المشاهدين ولذا فقد كان القناع يودى هذه التعابير وفى
نفس الوقت يراه جميع المشاهدين بوضوح ثم هو يساعد على
تضخيم حجم الممثل مع الملابس الفضفاضة والأحذية الضخمة أى
ما يسمى بالكوثورنوس Kothornos وعلى رأس القناع باروكة
شعر حقيقى عالية تضيف للمثل طولا أكثر وكان يمكن للممثل ان
يجلس على المسرح أمام حلاق يقص له شعره وكان القناع يمثل
ملاح كل الشخصيات تقريبا فى الكوميديا يمثل ملاح رجل عجوز
غاضب أو رجل ابله أو شاب محب أو غانية أو خادم أو فضولى
ثم هو يمثل ملاح معظم الشخصيات التراجيدية كالبطل التراجيدى
والبطلة والعجائز والرسل وكان من السهل ان يتعرف المشاهدون
على هذه الشخصيات عند أول ظهورها (شكل ١٠ ، ١١٠) .

ثم ان القناع كان يمكن للممثل من تمثيل أكثر من شخصية فى



(شكل ١٠)

مثل يمسك في يده قناعا يفججه



(شكل ١٠ - ١)

بعض تماثيل فخارية لممثلين هزليين باقنعة كوميدية

(المتحف البريطاني)

فترة واحدة بتغيير القناع في لحظات قليلة حتى شخصيات النساء هذا بالإضافة إلى الملابس الواسعة الزاهية الألوان والتي تضيف حجما أكبر للممثل وقد كان معظم هذه الملابس مشابهة للملابس الكهننة ولكن مع مضي الزمن أصبحت ملابس واقعية كالأقنعة تماما للشخصيات المختلفة فكان يظهر على المسرح شحاذ مثلا بهلاهيله الرثة وعلى العموم كانت كل الملابس مناسبة لكل شخصية وكانت كل الشخصيات لها ما يميزها فالملك بجانب ملابسه يمسك بصولجان والمحارب يمسك سيفه والرحالة يلبس قبعة بحافة عريضة ويمسك الاله زيوس صاعقة في يده وارتيميس الالهة الصيد تحمل كنانة سهام وپوزيدون اله البحار يمسك بحربة ذات ثلاث شعب وكان اله الموت له جناحان سودوان ثم هرقل يحمل جلد أسد وعلى كتفه هراوة وعلى العموم فإن الملابس التراجيدية ثمينة ومن خرفة وتضيف إلى الممثل بضعة سنتيمترات أطول من قامته وتسبغ عليه عظمة في حركاته ومن المستحيل ان تدع مجالا للبس بان تجعل منه شخصية فكاهية أو ساخرة مثلا . وقد كانت الملابس وسيلة جزئية بجانب الأقنعة تساعد على تكبير حجم الممثل ولذا فقد كان صانع الأقنعة من أهم مساعدي المخرج في المسرح القديم فعن طريقه كان يكتمل الأداء المسرحي فيبدو الممثل في ارفع واكمل مظهر لدوره حتى أنه كان يقوم بدور الحيوان أيضا .

الممثل

إنه العنصر الأول الذى كان ظهوره نقطة تحول فى خلق التياترو الصحيح وقد كان له فى التياترو القديم فى أثينا مركزا ممتازا فمكانته على عكس كل الفنانين الآخرين بارزة محترمة ترتفع بحكم عمله وفنه إلى مرتبة الكهنة المقدسة عندما كان التياترو فى طوره الأول الدينى كما أسلفنا القول وعندما أصبح التياترو دنيويا وبعد ابتعاده عن الدين وقصصه فقد ظل الممثل يتمتع بتقدير الشعب وحبه وإعجابه وعلت منزلته الاجتماعية حتى أصبح بعض الممثلين يقومون بتمثيل بلادهم سياسيا . والحق أن تقدير الديمقراطية للتياترو وجعله مدرسة الشعب الكبيرة وإقبال جميع أفراد الشعب فى كل طوائفه عليه وما كان يتلقاه الممثل من عناية وتدريب فى كبير مكانته من قدرة الأداء الممتاز ثم تخصصه فى مختلف الأدوار فهذا الممثل متخصص فى الأدوار النسائية وهذا فى الكوميديا . الخ قد زاد فى قيمته الفنية وأصبح الممثل ملتزما بهذا التقدير لحافظ على مستواه الفنى والعلى حتى بلغ هذه الدرجة الرفيعة من الحياة الاجتماعية ، حتى أنهم فى القرن الرابع ق . م كونوا رابطة فى أثينا تضم الممثلين والفنانين الموسيقيين وكانت تطوف فرق منهم فى القرى اليونانية وكان بعض كبار الممثلين يقومون برحلات فى العالم اليونانى فزاروا البلاط المقدونى وقد كان لعلو قدرهم أن أسند إليهم فيليب ملك مقدونيا مناصب السفارات وكذلك فعلت أثينا وكانوا يتمتعون بحرية التنقل من مكان إلى آخر واكتسبوا حصانة صدرت لهم

بقرارات من المجلس الاتحادي لدول اليونان ضد أي اعتداء ،
وفي سنة ٢٧٧ ق .م نظمت بعض الاتحادات للممثلين وكان سبق
في ذلك لرابطة الممثلين الاثينيين ، وقد ضمن لهم المجلس الاتحادي
حرية كاملة (١) فلا يقبض عليهم لا في وقت السلم أو الحرب
(٢) إعفاؤهم من الخدمة العسكرية سواء في الجيش أو في
الأسطول (٣) ضمان سلامة أشخاصهم وممتلكاتهم (٤) كل من
يعتدى عليهم أو حتى المدينة التي وقع بها الاعتداء تعتبر مشغولة
أمام المجلس الاتحادي .

وقد كان على رأس رابطة الفنانين في احتفال بطليموس
فيلا دلفوس الكبير كاهن الاله ديو نيسوس نفسه في الاسكندرية
رئيساً لرابطتهم . وفي عهد كليوباترا ومارك أنطونيواتخذت الخطوة
الآخيرة في إتمام تنظيم دولي للفنانين والرياضيين وفي سنة ٣٢ ق.م
دعى مارك انطونيو جميع الفنانين الديونيسييين للاجتماع في جزيرة
ساموس وكان هذا الاجتماع ايضا ترفيها له ولـكليوباترا والارجح
ان أول اشارة لتنظيم دولي كامل للفنانين يرجع تاريخها إلى
الامبراطور كلوديوس في القرن الأول الميلادي ويمكن ارجاع
أولى امتيازات للفنانين إلى عهد اغسطس وقد وجدت للفنانين رابطة
محلية في كل مدينة فقد ذكر في ١٤٥ م. انه كان في مدينة اكسرهنسكوس
Oxyrhynchos دار لرابطة الفنانين تسمى « دارفناني ديو نيسوس »
وكان من الطبيعي ان الكوميديات الشعبية التي ذكرت في بردى
اكسرهنسكوس قد مثلت في تياترو المدينة نفسها ، وكان لكل
رابطة . احتفال كبير سنوي يقيمه الحكام أو الاثرياء المحبين للفن

تقدم فيها ولائم كبيرة من أكل وشراب ويخرج أعضاؤها من كل الفنانين في مواكب ضخمة تسير في المدينة وتقدم الأضاحي في المعابد ويتكون الموكب من الشعراء والمغنين والممثلين التراجيدين والكوميديين والساتير والكورس ومدربيهم، فقط لم يقبل الكوميديون الشعبيون في هذه الجماعات. ومن المؤكد أن ذكر المؤرخ ديودوروس أن ديونيسوس نفسه هو منشيء الحفلات الموسيقية والامتنيازات للفنانين كانت قصة دينية رسمية اتخذها الفنانون شعاراً لهم.

وقد لعب الشاعر دوراً كبيراً في التمثيل فهو بالإضافة إلى أنه مؤلف كان يقوم بالإخراج ويختار أقنعة شخصياته (شكل ١ ب) ويكتب أناشيد الكورس (خوريغرافوس choregraphos) بل لقد اضطلع بدور الممثل الأول في تمثيلياته إلا إذا كانت تنقصه الصلاحية بل لقد سيطرت فكرة الفن المسرحي على بعض العائلات برمتها فنجد يوريبيديس شاعراً مسرحياً وابنه ممثلاً وابنه الآخر مخرجاً والابن الثالث وحده هو الذي اشتغل بالتجارة، وقد كان الشعراء المسرحيون موضع تكريم عبر جميع العصور فأطلقت أسماؤهم على أجزاء التياترو وزينت تماثيلهم المسارح ونقشت صورهم على تذاكر التياترو وكان التياترو كله والمشتغلون به من ممثلين وموسيقيين ومخرجين ومساعدين تحت رعاية الدولة.

الاسماع وانتشار الاصوات

هذه هي عناصر التياترو اليوناني إلى أن أصبح بناء قائماً وهي عناصر تربط العمل المسرحي بالمشاهدين عن طريق المشاهدة



(شكل ١٠ ب)

ميناندر شاعر الكوميديا الحديثة الاول جالسا مع كايدة
قناعا يختبره وعلى المائدة أمامه اقنعة اخرى

theōmai بمعنى ينظر ومنها كلمة Theatron أى صالة المشاهدة .
وقد كانت على أحسن ما يكون من وضوح الرؤية وتمام الاشراف .
على الاركسترا والمسرح من كل مكان فيها كما رأينا ولكن التعبير
المسرحى الكلامى الذى يتطلب الاستماع (akoustikos من فعل
akouô وباللاتينية audire يعنى يسمع) ومنه سميت صالة
المشاهدين أى التياترون بالاوديتوريوم أى صالة الاستماع أيضا .
فهذا رباط ضرورى وهام يربط بين العمل المسرحى عن طريق
الاسماع بالمستمعين المشاهدين وقد قدراليونان هذه الناحية واهتموا
بها أيما اهتمام وعملوا كل ما يمكن من طرق لاسماع المشاهدين
صوت الممثلين وغناء وترتيل المنشدين على الا تفوت المشاهدين
المستمعين كلمة تقال على المسرح فأتى عملهم كاملا أصيلا مشى
على هداة بناء التياترو فى العصور التى توالى بعدهم .

فتصميم التياترو على شكل حدوة حصان واحاطته بالمسرح
كأنه زجاجة كان يحمل الكلام من المسرح والاركسترا إلى آخر
صفوف الصالة فى أعلى المدرجات كذلك طريقة بناء المسرح أى
السكىنى كانت تساعد أيضا على انتشار الصوت كأداة اسماع وفى تياترو
ايدوروس كان الصوت يسمع بوضوح فى أعلى مدرجات التياترو
حتى أن صوت وقوع قطعة نقود على أرض المسرح كان يسمع
فى كل أرجاء الصالة .

يتكلم فيتروفيوس Vitruvius المهندس الرومانى عن طريقة
قديمة لانتشار الصوت واذاعته فى التياترو ، وقد اعتمد فى ذلك على
بعض اجزاء من كتاب مفقود لعالم يونانى اسمه Aristaxeus

أرسطا. كسيوس فيقول ان فتحات على مسافات محسوبة علميا تفتح
في حوائط الأوديتوريوم وتوضع فيها أواني من المعدن بأحجام
مختلفة خاصة بزيادة موجات الصوت الآدمي ، ولكن يبدو أن ذلك
كان مجرد تجربة اقترحها عالم يوناني ولم يكن لها وجود عملي فلم
يعثر على أى اناه من هذه فى بقايا أى تياترو وحتى الآن تودى
التشيلات المختلفة فى تياترو هيرودس الاتيكي Herodes Atticus
فى اثينا ورغم ان تصميمه روماني إلا انه صمم على نفس الأسس
التي كان عليها التياترو الكلاسيكي ولم يوجد بها أى أواني أو ما يمكن
ان يستدل على وجودها من فتحات، والصوت يسمع بوضوح ولغة
كاملة فى كل أرجاء الأوديتوريوم .

والواقع ان اليونان كانوا أول من نظم طرق دراسة الصوت
الحسى فالفيلسوف اليوناني فيثاغورث الذى عاش فى القرن
السادس ق . م وضع أسس نظرية الحساب الموسيقى وقد بذلت
مجهودات فى تطبيق تصميم البناء للتياترو على أساس متطلبات
الاسماع وانتشار الصوت .

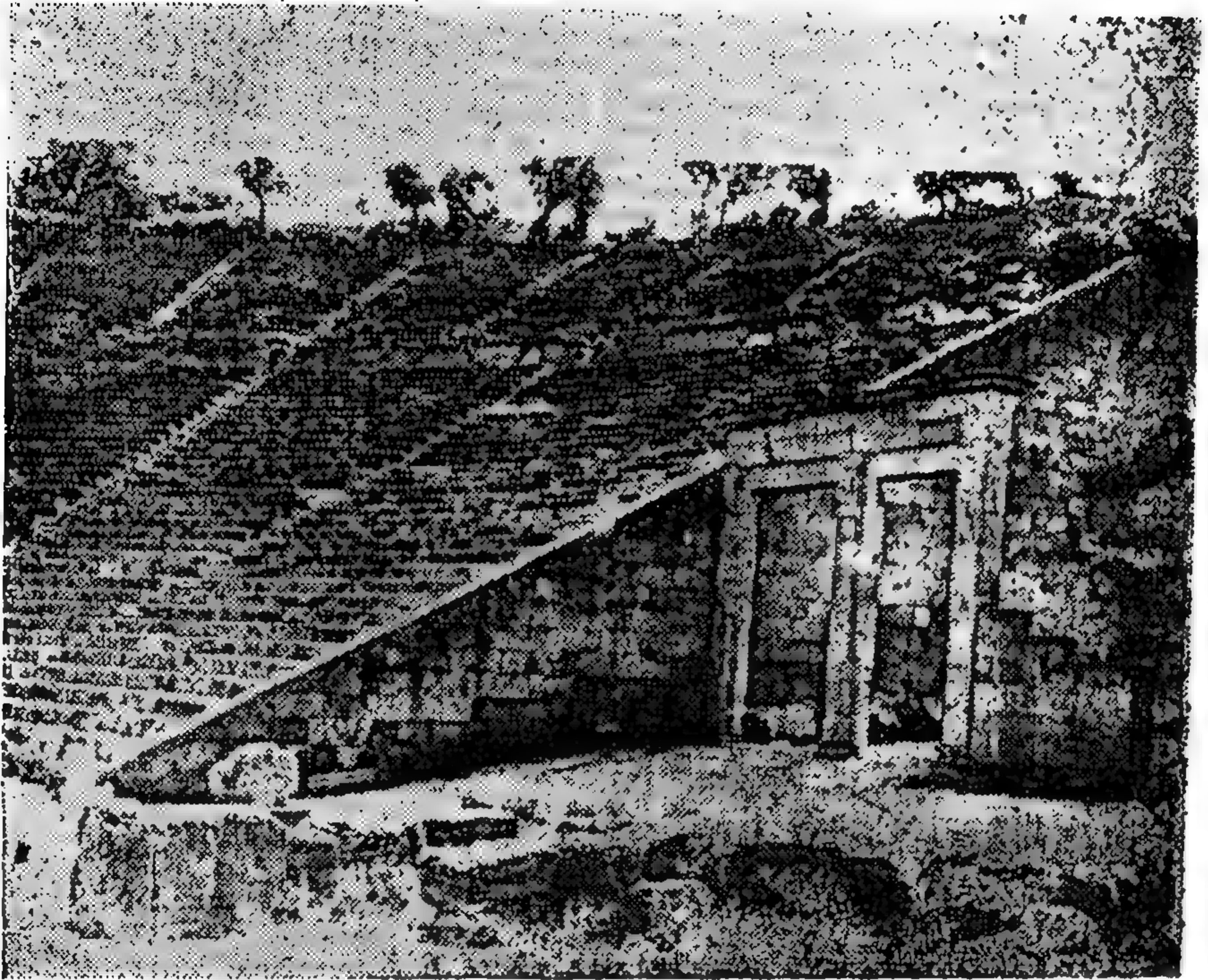
ويعتبر الاوديون الذى بناه بركليس نموذجا لهذه المجهودات
فهو صالة موسيقى ولذا فكان مقفلا أى له سقف ويحتوى على
صالة للاستماع فسيحة فيها المقاعد قائمة على مدرجات منحنية وكان
سقفها مبنيا من اطارات مربعة من خشب سميك منطمة بحيث يكون
كل ركن مرتكزا على وسط جانب الاطار الذى تحته ولتغطية
هذا البناء المعقد وفى نفس الوقت لتحسين التقاط الصوت أو استقباله

فقد علقت تندة كبيرة بشكل قبة معلقة في السقف ومثبتة في أعلى الجدران الجانبية .

والواقع ان علم الاسماع وانتشار الصوت كان عاملا حاسما في تطوير بناء التياترو اليوناني القديم فارضية الاركسترا لم تكن مسدودة كلية ثم المسرح أو « سكينى » وأرضيته الخشبية كان تحتها فراغ أى بدروم .

ثم المناظر المرسومة على لوحات من الجلد وملتصقة على جدران المسرح كل هذه المسطحات كانت تعكس وتردد الصوت وتوجهه إلى الخلف حيث المشاهدين فى الصالة ولم تكن هذه الطرق عفوية أو مجرد مصادفة وإنما كانت مدروسة وقد ادخلت عليها كثير من التحسينات فتحت ارضية المنصة أى البروسكينيون مثلا توجد فتحة طولها ثمانية أمتار ممتدة بطول عرض المسرح وكان هذا الفراغ عاملا على إذاعة الصوت ثم أيضا مثل هذه الفتحة أو الكهف كان موجودا تحت وسط الاركسترا ومنه كان يبرز المذبح الكبير وكان ذلك بهدف المساعدة على إذاعة الصوت وقد فسر عدم عمق المسرح أى المنصة حتى يكون نطاق تحرك الممثل محدودا فلا تختل قوة فاعلية سطح المسرح فى انعكاس الصوت إلى صالة المشاهدين ثم فى منتصف القرن الخامس ق . م عم نموذج التياترو المخروطى أو المنحرف بحوائطه المستديرة التى تتقارب فى اتجاه المسرح أى على شكل حدوة الحصان وله اركسترا دائرية صغيرة . وقد ذكرنا فيما سبق شكل التياترو الذى يشبه الزجاجاة وقد قال بعض المهندسين القدماء ان هذا التغير فى شكل التياترو يرجع

إلى ضرورة انتشار الصوت فهذا التصميم يشبه في هيكله مكبر الصوت ويقلل من صدى واختلاط الأصوات التي تحدث عادة في التياترو ذى الجدران المتباعدة عندما تكون صالة المتفرجين غير تامة العدد وقد ذكرنا فيما سبق ان تياترو ايدوروس Epidauros كان في تصميمه مرتبطا بقوة تكبير الصوت وحسن مشاهدة النظارة فكانت المنصة مرتفعة عن سطح الاركسترا رغم انه يكاد يكون من المعروف ان المسرح اليونانى لا يمكن أن يصل فى هذه الفترة إلى هذا الارتفاع . فمعظم العلماء الباحثين يرون ان ارتفاع المسرح فى تياترو « ايدوروس Epidauros » إلى هذا الحد غير طبيعى فمنهم من يحاول شرح سبب هذا الارتفاع مثل الدكتور دورفيلد Doerpfeld الذى يقول بان واجهة المسرح العالى إنما كانت تقوم مقام الخلفية للممثلين مع الكورس فى أرض الاركسترا ويستند فى هذا إلى عدم وجود سلام بين الاركسترا والمنصة وهذا رأى ربما يكون على صواب ولكن الواضح أن هذا الارتفاع ربما كان منشؤه أن المسرح قد أعيد بناؤه فى عصر متأخر أى فى العصر الهيلانى ولكنى أرجح ان هذا الارتفاع لم يكن إلا تجربة فنية للمهندس الممتاز بوليكليتوس Polykleitos الذى وضع تصميم تياترو ايدوروس، املاها وضع التياترو وعلو صفوف المدرجات على التل العالى الذى اقيمت عليه المقاعد وقد ارتبطت هذه التجربة ارتباطا وثيقا بانتشار الصوت الذى بلغ حدا فائقا فى تياترو ايدوروس هذا، حتى قيل بان وقوع قطعة نقود فوق أرض المسرح كان يسمع صوته فى أعلى صفوف مدرجات التياترو (شكل ١١)



(شكل ١١)

جانب من (ثياترون) قياترو ايبيدورس
والمدخل الذى على جانبه اليمين

والجدير بالملاحظة ان تياترو ايبيدوروس كان أول تياترو يقوم ببنائه مختص وعلى العموم فإن طوال تاريخ المسرح اليوناني كانت الدراما والمشاهدة والاسماع كلها موضع اهتمام وتفكير للجميع باستمرار في تياترو ايبيدوروس كان ارتفاع صالة المشاهدين سبباً في تعليه المسرح عن مستوى الاركسترا ثم ان بين الأعمدة التي تحيط بمسرحه العالي كانت تعلق لوحات مصورة من الخشب تسمى بناكس « pinakes » كما سبق ان ذكرنا فهذه اللوحات مع البروسكينيون أي المنصة كانت بمثابة (طبله) وقد انتشر هذا التياترو النصف دائري الذي صممه بوليكلاديتوس؛ قد نجح عن ذلك مشكلة الصوت ، فإن اتساع الاوديتوريوم وبعد المسافة بين المسرح وصالة المشاهدين نتيجة وجود الاركسترا الكبيرة الاتساع أزداد العمق من ٢٣٠ قدماً في تياترو سيرا كوسيا إلى ٣٣٠ قدماً في تياترو اثينا وللتغلب على هذا زاد ارتفاع المسرح واتسع حتى يقل ضياع الصوت واهتم المهندسون بالنقط الطبيعية المواتية لإذاعة الصوت فكان استغلال التيارات الهوائية واتجاهها في نقل الصوت إلى أقصى عمق الصالة في المقاعد الخلفية .

وقد سار الرومان إلى أقصى حد لمنع ضياع الصوت وقاموا ببناء الصالة والمسرح فبدلاً من استغلال منحدرات التلال كدرج طبيعي بنوا تياترو متكاملاً كوحدة معمارية بعيداً مستقلاً عن تحكم الموقع ثم قربوا المسرح من المشاهدين بسبب نقص مساحة الاركسترا إلى نصف دائرة .

وقد امتاز التياترو الروماني بتكبير الصوت بطرق ممتازة فبنوا

سقفًا مائلًا فوق المسرح يعكس الصوت ويرسله إلى المشاهدين في أماكنهم في كل أرجاء الأوديتوريوم وباختراع هذه الوسيلة أصبح الاستغناء عن ضيق المسرح وحوائله العاكسة للصوت عند اليونان أمراً ممكناً وقد أقام المهندسون الرومان أيضاً قبة فوق مقاعد المدرجات العليا لتضخيم الصوت في تياترو «اورانج»، (باكيت) كان سقفها المقبب يقوم فوق الأعمدة وينتشر خارجها وكان ذلك لغرض أن يعكس الصوت ويرده إلى صالة المشاهدين وهذه الوسيلة لا زالت مستعملة في أيامنا هذه في التياترو .

الفلبا كس

قام التياترو فى الـيونان حتى نهاية العصر الكلاسيكى والقرن الرابع على هذه الاسس العلمية المتكاملة وقد مثل هذه الفترة تياترو ديونيسوس فى اثينا حتى نهاية تكاملها أى فى عصر ليكورجوس فى نهاية القرن الرابع ق . م وقبل ان تنتقل إلى العصر الهيلانى الذى كان بحاله الشرق حيث بلغ التياترو شأوا بعيدا فى التقدم يجب ان نشير إلى التياترو فى بلدان ايطاليا الجنوبية وهى المستعمرات التى انشأتها مدن اليونان الأم وخاصة المدن الدورية وجعلت منها استيطانا لمواطنيها تابعها فى هذه المنطقة التى تسمى اليونان الكبرى Magna Graecia فى بلدان هذه المنطقة كان للتياترو دور هام وأساسى فى العصر الكلاسيكى وقت ان خرجت التراجيديات اليونانية التى كتبها ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس وغيرهم من اتيكا إلى تلك المنطقة فى عصر هيرون Heiron الأول طاغية سيراكوسيا فمثلت مسرحية « نساء من Aitne » لايسخيلوس فى تياترو سيراكوسيا الذى يعتبر اقدم واجمل تياترو فى صقلية بناه المهندس Damocopus داموكوبوس فى ٤٦٠ ق . م وقد استعملت فى هذا التياترو لأول مرة المناظر المتحركة الكبيرة والملونة ويظن انها قد تكون من عمل الفنان السيراكوسى Phormus كما يقول ارسطو واثيناىوس وسويداس وقد كان للشاعر يوريبيدس فى هذا العالم اليونانى الثانى شعبية كبيرة واسعة حتى انه بعد كارثة صقلية الحربية التى تكبدتها اثينا كان كل اسير يمكنه أن يستظهر

ويتلو جزءا من أشعار هذا الشاعر الدرامية يطلق سراحه .
أما الكوميديا في بلدان هذه المنطقة فمختلفة تماما عنها في
الكوميديا الاثينية فلم يكن لهذه الدراما المرححة في سيراكوسيا
وتارنتوم وغيرها من المدن هناك كوموس Komos أى فريق المرح
الذى قامت عليه الكوميديا الاثينية كما ذكرنا ولم يكن لها أيضا كورس
بما جمل اسم الكوميديا لا ينطبق عليها فهي بعيدة عن مدلوله انها
كانت ميموس mimus أى دراما شعبية كان أول من وضعها في قالب
أدبي الشاعر Epicharmos في القرن الخامس ق . م . وقد قام
هذا النوع من الدراما على نفس الموضوعات التى تناولتها الكوميديا
الدورية في البلوبونيز من بلاد اليونان في القرن السادس ق . م وكان
الدوريون لهم الغلبة العددية في هذه المنطقة فكانت تحول الميثولوجيا
أى القصص الدينية إلى فكاهة أحيانا ثم جانب آخر من هذه
الدراما يستمد موضوع فكاهته من الحياة العامة أى البيئة الشعبية .
ثم بالتدريج تطورت هذه الدراما إلى حد لم يكن فيه الموضوع
الميثولوجى المضحك هو القصص الدينية نفسه بل أصبح موضوعها
شكل المادة الميثولوجية الذى خلقتة التراجيديا المعروفة ، أى
التراجيديا نفسها .

وقد اتخذ تحول التراجيديا إلى فكاهة أى البارودية parôidia شكله
الأدبى في اليونان الكبرى على يد الشاعر Rhinthon السيراكوسى
حوالى ٣٠٠ ق . م . وقد سمي هذا النوع الدرامى من الأدب
الهيلاى Hilarotragedia ، أى التراجيديا المرححة
من كلمة hilaros اليونانية وهيلاروس يعنى مريج واطلق على كتاب

وتمثل هذه القصص المضحكة أى الباروديات اسم فليا كس
Phlyakes والمفرد Phlyax كما اطلق ايضا على التياترو وعلى الأواني
المرسومة التى عرفنا منها الكثير عن هذا النوع من الدراما إلى
جانب بقايا قليلة من أجزاء بعض النصوص من هذه التمثيليات .
وقد اختلف العلماء على أصل كلمة «الفليا كس» هذه فيرى الأستاذ
بيرى Beare أنه من المحتمل أن يكون أصل هذه الكلمة مشتقا من
كلمة «فلياريا phlyaria» أى ترثرة ولغوهرام من فعل «فليارو phlyarô»
يثرثر ثم هو يرجح أن يكون أصل الكلمة من فليو phleo يعنى
منتفخ نسبة إلى شكل الممثلين فى هذه الكوميديا واقنعتهم المنتفخة
ثم يقول ان الكلمة نفسها أى فليون «Phleôn» صفة لديونيسوس كاله
الخصب والوفرة ولكنى أفضل اشتقاق الكلمة من فعل phlyarein
فهذه الكوميديا تتناول الباروديات للمواضيع الجادة وما يتطلبه ذلك
من حشو وتحوير فى الكلام كما تدل على ذلك كلمة «الفارس Farce»
التي تطلق على هذا النوع من الكوميديات فى اليونان الكبرى .
هذه الأواني المرسومة تؤرخ بين القرن الخامس إلى آخر القرن
الرابع ق . م واحسنا كانت أواني صورها الفنان استياس
Assteas من مدينة بايستوم Paestum (بايطاليا الجنوبية قرب
مدينة نابلس) ويمكن تأريخها من ٣٥٠ إلى ٣٣٠ ق . م وكل هذه
الأواني اقدم من مؤلفات رينثون Rhinthon وهذا التاريخ أيضا
يجعل هذه الدراما معاصرة للكوميديا الوسطى الاثينية . وقد زاد
من أهمية هذه الأواني أنها القت الضوء على عصر ليس لدينا منه
إلا القليل من النصوص الأدبية فامكن التعرف منها على كثير من

الموضوعات والشخصيات التي خرجت من أرض اليونان الأم الى هذه المستعمرات فسجلت هذه الرسومات كثيراً من الشخصيات الميثولوجية اليونانية مثل اوديسيوس وهرقل (شكل ١١٢) وتاراس Tarras والعبد الشقي والرئيس واللص والرجل العجوز والنساء . فمن هذه المناظر التي صورها الفنانون على هذه الأواني المنظر الذي رسمه الفنان استياس Assteas على اناء في مدريد من هذه « الهيلاروتراجيديا » منظر بطل مجنون يقتل أولاد هرقل الذي كان الشخصية الميثولوجية المفضلة لهذه الدراما مما يبين احتمال وجود صلة بينه وبين تراجيديا هرقل المرححة التي كتبها Rhinthon او احد الكتاب الذين سبقوه والبطل المجنون على هذا الناء كان يضع ريشاً على خوذته مما يوحي بوجود صلة بينه وبين أحداً أبطال الشاعر الأثيني ارستوفانيز في كوميديته « الاخارنيين » كما أن العرض الايطالي لتروفاتوري Trovatore التي ألفها فيردي وأخرجت في نيويورك ١٩٣٦ يرى أحد مؤرخي التياترو أنه يوحي بالانطباع أو بالشعور بالتراجيديا الكوميدية (Tragicomedia) ، ومثله الآن عندنا ما يقوم به ثلاثي أضواء المسرح في معظم فوازير رمضان .

من ذلك نرى أن المسرح أو التياترو الذي رسمه استياس على هذه الأواني كان غنياً بالمرج والفكاهة والمواقف المضحكة التي اقتبسها الكاتب الدرامي من الموضوعات الشعبية وأيضاً بموضوعات ميثولوجية لأبطال وآلهة كما ذكرنا وهو نفس مذهب الفكاهة الدورية القديمة وعلى عكس الكوميديا المتطورة التي كان يقتبسها أو ينقلها الشاعر الروماني « بلاوتوس Plautus » فقد كانت كسابقتها



(شكل ١٢ - ١)

مسرح الفيليا كس (جنون هرقل) رسم الفنان Assteas
(متحف مدريد)



(شكل ١٢ - ب)

مسرح فلييا كس والستائر بين أعمدة الهيوسكيقي وعلى المسرح

الاله ديونيسوس وأمامه أحد الفلييا كس (يمثل)

يشاهدان امرأة ا كروبوات

عند الشاعر الكوميدي اليوناني أرسطوفانيز مستوحاة من الحياة العامة أن «الهيلاروتراجيديا» كانت خاصة بجنوب إيطاليا ، وكان بناء هذا المسرح يشبه المسرح الهيلاني تقريباً كما سنرى ، فهو يشبه في تصميمه شكل المنازل الموجودة في عصره ، وقد ثبت ذلك من نموذج من الفخار من القرن الرابع فتظهر منه الخلفية وقد برزت عليها عواميد عالية على الطراز الأيوني وعلى الجانبين برجان تذكرنا «بالباراسكينيا paraskenia» القديمة في التياترو الاثيني ثم ثلاثة أبواب مفتوحة بين العواميد في أسفل الحائط تؤدي إلى المسرح المنخفض أمامها الذي عليه تمثل التراجيديا تماماً كما كانت في اثينا أي في الاركسترا أمام منصة كانت كما سبق أن ذكرنا (بروسكينيون) يمكن أن تمثل قصرأ أو معبداً وهي غالباً تكون بين باراسكينيا على جانبيها يمكن أن يمثلأ أي بناء . ثم فوق تلك الأعمدة العالية نرى ما يشبه الدور الثاني «الايبسكينيون episkenion» أي مجال ظهور الآلهة أي «ثيولوجيون» ، ولا يمكن أن يكون هذا الايبسكينيون مسرحاً عالياً كما يعتقد البعض وهذا التياترو كان يقوم على دعائم من أعمدة قصيرة أو طويلة أحياناً تعلق بينها الستائر (شكل ١٢ ب) التي ربما كانت تستعمل خلفية للآداء في دائرة الاركسترا وخلف المسرح الجدار الخلفي أي الخلفية والأغلب أن هذا النموذج لم يكن خاصاً بالتياترو كما يرى بعض مؤرخي المسرح إنما هو يمثل تصميم منزل ربما يشبه التياترو في ذلك كما ذكرنا .

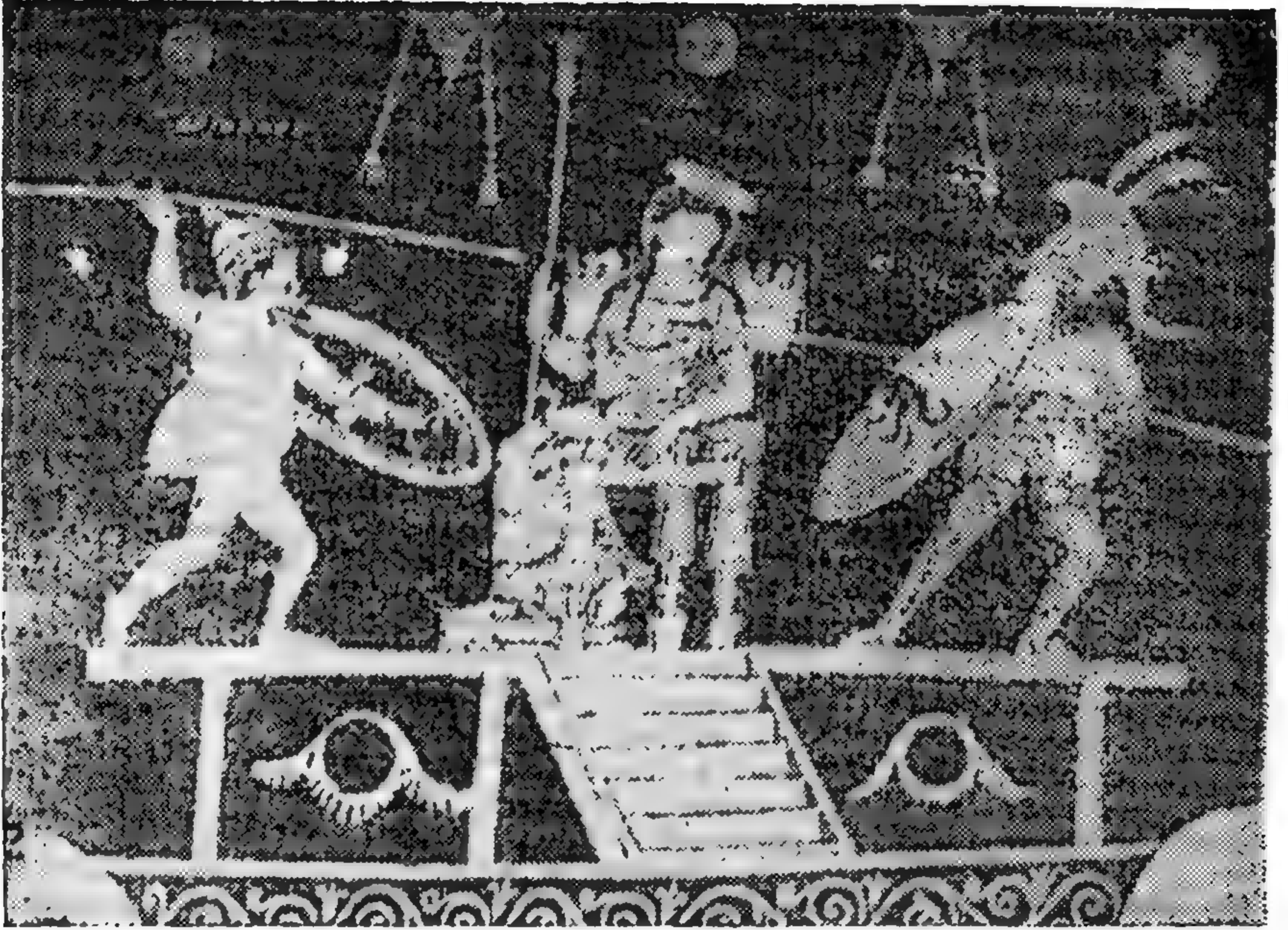
ولكن الأواني المرسومة تبين بشكل جلي أن المسرح بعد فترته الأولى من تراجيديات ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس أي فترة مسرح

«الاركسترا» المنخفض يتطور إلى مسرح عال يناسب الهيكل وتراجيديا
والذى يرجح من رسوم الأوانى أن به شبائيك تشير إلى وجود دور
ثانى وهو كما اعتقد «الايبسكينيون episkenion أو الشيولوجيون»
كما ذكرنا .

وقد كان لارتفاع مسرح الفلبيا كس أن ألحقت به سلام
(شكل ١٣) من خمس أو ست درجات فى الوسط يصعد بها الممثل
إلى المسرح أو اللوجيون وهو وضع يشبه إلى حد كبير اللوجيون
القديم المرتفع قليلا عن مستوى الاركسترا ، وقد يدل أيضا على
أن تحت اللوجيون أى المسرح أو المنبر ربما وجد «هيبوسكينيون»
أى «ما تحت المسرح» يحتوى على لوازم للتياترو ومنافعه ولذا أقيم
هذا المسرح على أعمدة رفيعة قصيرة أحيانا تعلق بينها ستائر
وأحيانا توضع عليها حلية أو ديكور من «الجيرلاندا» مما يدل قطعاً
على استعمال المكان الذى تحته . وفى نفس الوقت ربما كان هذا
الديكور خلفية لما يمثل فى الاركسترا .

أما خلفية المسرح فنجد معلقاً عليها أشياء كثيرة من مستلزمات
الديكور والخراج ، منها أقنعة ورؤوس ثيران وأقنعة وأكاليل
ثم قدور وفى الخلفية أيضاً كما رأينا فى النموذج الفخارى نرى أعمدة
على أطراف الحائط على اليمين والشمال وغالباً كان بهذه الخلفية
أبواب وأحيانا عدة شبائيك تشير إلى الدور الثانى كما رأينا وكان
الباب مزخرفاً بشكل بديع وله سقفية (قنطرة) عليها حانية (كبولى) .
هذا المسرح الغنى بالزخارف الفنية على خلفيته كما وصفه

لنا Plautus الشاعر الدرامى الرومانى فى أحد أعماله «Mostellaria»



(شكل ١٣)

مسرح الفلبيا كس والسلام التي توصله الى الاوركسترا وعلى المسرح
منظر هيفايستوس (اله تحت الارض والتعدين) ثم الاله آرس
اله الحرب يقتتلان من اجل افروديت امام الالهة هيرا

مستلاريا ، يحتوى على النخيل كرمز لزيوس وآمون وأشجار وعروش ومائدة وصندوق نقود (خازنة) وسلم وحوض للماء المقدس وحامل ذا ثلاث أرجل لأبوللون ومذبح مقدس له أيضاً ، كل تلك عناصر موضوع التمثيلات المرححة الشعبية والميثولوجية وهى كما ترى بسيطة سهلة الحمل .

كان هذا المسرح فى دنيا اليونان الكبرى فى جنوب إيطاليا ومكانه السوق العامة فى المدن الكبرى ، وفى القرى يقام فى أى مكان مناسب فيها والممثلون المتجولون فى المدن الكبرى كانوا يقيمون مسرحهم على أرض الاركسترا الصلبة ووراءه يقيمون الخلفية .

وكان لهذا المسرح البسيط دلالة فى التاريخ العالمى العريض للمسرح فقد انتقل مع القصص المضحكة أو الفارس إلى روما ، وفى روما نجد مسرح الشاعر بلاوتوس فى القرن الأول ق .م . يرتبط بالمسرح اليونانى فينتجا المسرح الرومانى العتيد أساس مسرحنا الحالى .

ولقد أردت أن أضيف هذا الفصل إلى الفصل الأدبى الخاص بنشأة التراجيديات والكوميديات والساتير ولكنى فضلت أن يكون هنا موضعه فهو عندى نقطة التقاء بين المسرح اليونانى الكلاسيكى والهيلانى والرومانى رغم أنه نتيجة تطور هام فى الأدب الدرامى .

تياترو العصر الهيلاني

ذكرنا آنفا أن المسرح Skené المبني من الحجر لم يقم قبل عصر بركليس وقد ابتدئ في بنائه أثناء هدنة نيكياس ٤٢١ - ٤١٥ ق. م ثم بلغ تطوره في العصر الهيلاني في عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه فتطور الفن الادبي المسرحي في القرن الرابع ق. م كان يتطلب مكانا يلائم بقدر الامكان اداء الفنانين الممتازين الفني وكما عرفنا فإن اضمحلال شأن الكورس في المسرحيات التراجيدية والكوميديا كان سببا في أن أصبحت الاركسترا الكلاسيكية صغيرة جدا رغم أن الكورس الغنائي في نفس الوقت كان يحتاج في كل العصور لهذه الاركسترا .

وعلى كل حال فإن التراجيديا لم تكن الدراما المحببة في العصر الهيلاني بل حلت محلها الكوميديا المتوسطة والجديدة التي لم يكن موضوعها المواقف الساخرة المضحكة والمسائل العامة اليومية ورسم كاريكاتير للشخصيات العامة كما كان في الكوميديا القديمة بل كان هدفها وصف وتصوير الخصائص الشخصية وصارت هجاء صريحا لمشا كل المجتمع وخاصة الحياة المنزلية وكانت شخصياتها : ابن العائلة الغني والغواني والعبد الخبيث وكان من الأهمية بمكان أن تبرز للمشاهدين هذه الشخصيات الفردية بوضوح دقيق مما أدى إلى ارتفاع المسرح أو البروسكينيون لأول مرة عند اليونان وكذلك في تصوير البرجوازية الغنية بالقليل من الشخصيات التي كانت لا تحتاج إلا لحيز ضيق يبرز فيه الممثل تلك الشخصيات .

وفي هذا العصر أى عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه يتطور
المفهوم الديمقراطي في التياترو ويخطو نحو البرجوازية وابتداء حكم
الارستقراطية ثم يتبع ذلك عصر الملوك في القرن الثالث ق . م .
ويظهر هذا الطابع الجديد في مظاهر الدولة العامة وأهم هذه المظاهر
النقود التى لم تعد تحمل آلهة الشعوب كعلامة رسمية ويذكر معها اسم
المدينة التى هى دولة بذاتها أو اسم شعب المدينة نفسها بل حل محل
هذه الشخصية الديمقراطية رؤوس الشخصيات المؤهلة فكانت أولى
هذه الشخصيات شخصية الاسكندر الأكبر إذ وضع رأسه على
النقود بعد موته في صورة الإله هرقل أوديونيسوس وذكر اسم
خليفته عليها بلقب ملك وكان ذلك لفترة قصيرة كان فيها قواده ولاية
تحت حكم خليفته ثم ما لبثوا أن وضعوا رؤوسهم كملوك على النقود
كل في الجزء الذى عين واليا عليه في جميع أنحاء امبراطوريته
وكذلك ينقضى عهد الديمقراطية ويذكر اسم كل خليفة منهم مع
لقب ملك .

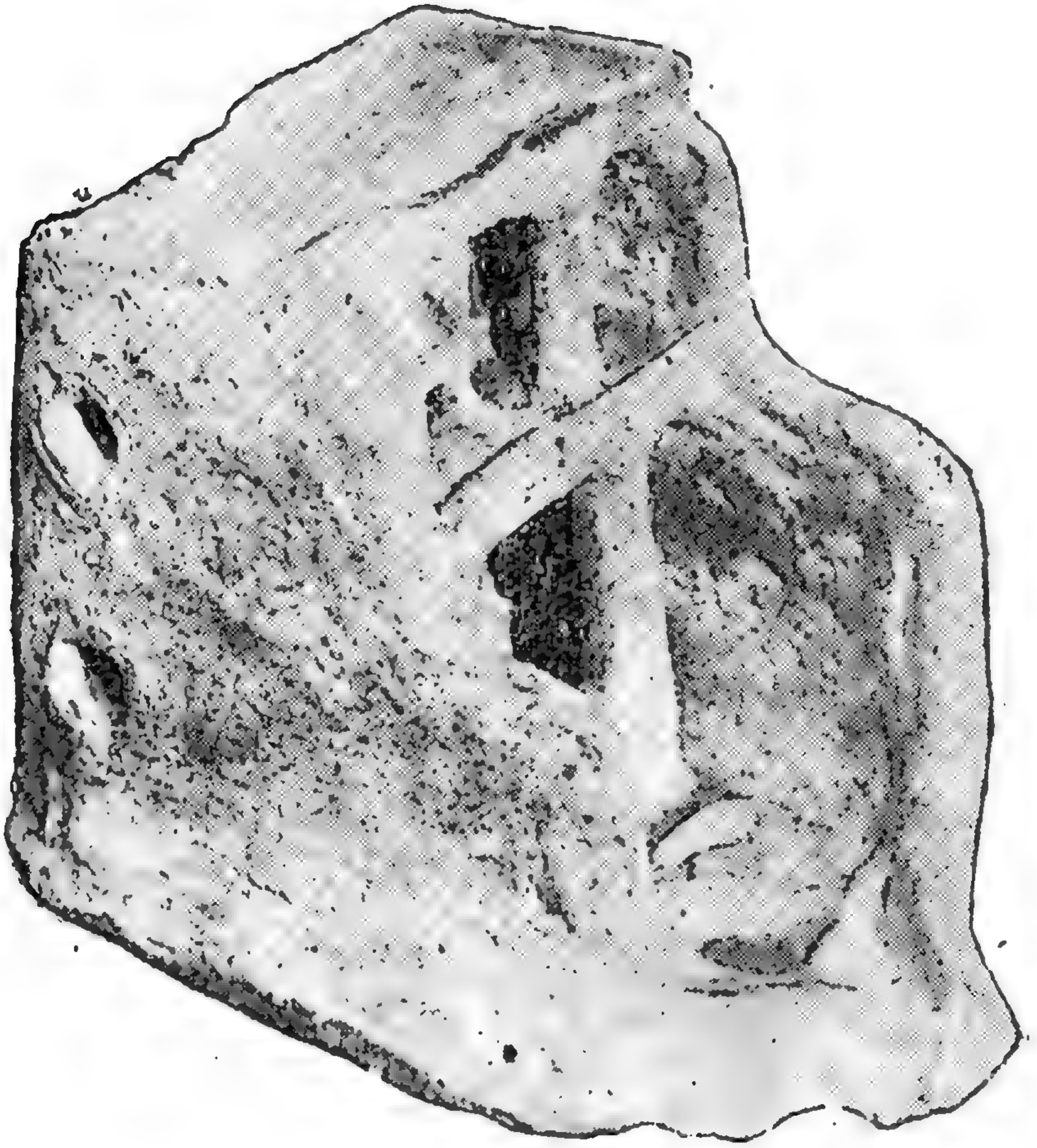
وقد عبر التياترو الذى بنى في هذا العصر الهيلانى بوضوح
عن هذه الأفكار الأدبية والتطورات السياسية فكان في تصميم
ممرحه شبيها بمباني المدينة من فيلات وقصور ومعابد الشرق ذات
الطابقين والشرقة العليا في الطابق العلوى القائمة فوق أعمدة الدور
الأول والتي تحيط بغرف الدور العلوى حيث تطل عليها هذه الغرف
بفتحات كبيرة بين أعمدة استبدلت بها جدران واجهة المنزل وهذه
الفتحات بين هذه الأعمدة سميت « الأبواب الكبيرة أى ثيروماتا
thyromata » وقد كان هذا طرازاً ذائعاً في آسيا الصغرى لقصورها .

ومعابدها ثم ايضا محاطة بجناحين على جانبيها مثل الباراسكينيا paraskenia كما ذكرنا ذلك بخصوص « خيمة ملك الفرس » وقد كان بناء المسرح على هذا التصميم موافقا تماما للتراجيديات التي تتخذ الديكور المسرحي دائما بشكل قصر أو معبد ففكرة تصميم المسرح على طراز القصور أو المعابد الشرقية قد بدأها الشاعر ايسخيلوس باتخاذ (خيمة اكروسيس) خلفية لمسرحيته (الفرس) هذه الخيمة التي كانت تمثل قصر الملك وقلنا ان هذا كان أساس وجود الباراسكينيون في ذلك الوقت وهذا ايضا دليل على نشأة المسرح الهيلاني في شكله وتصميمه أي بطابقيه وشرفته — وجناحيه (البراسكينيا) في الشرق بعيدا عن المسرح اليوناني الكلاسيكي حيث ينتشر هذا النموذج في المعابد والقصور ولا زال هذا الطراز موجودا حتى الآن في ايران والعراق .

وكذلك نجد هذا الطراز الذي يمليه جو الشرق الحار من وجود شرفة مفتوحة في الدور العلوى تحيط بالغرف كلها والقائمة على اعمدة الدور الأول المتباعدة بدون أبواب لتسمح بدخول الهواء بدلا من جدار الواجهة وأبوابه وكذلك في الدور العلوى حيث كانت كل غرفة مفتوحة على هذه الشرفة بالأعمدة المتباعدة التي تشكل أبوابا واسعة كبيرة أي « ثيروماتا » وقد وجد النموذج التقليدي لهذا البيت في مصر القديمة ايضا إذ عثر على بعض النماذج الفخارية الموجودة بالمتحف المصري تسمى « بيت الروح » من الدولة الوسطى (شكل ١٤ ، ب) ويصور هذا النموذج منزلا صغيرا من دورين ففي الدور الأرضي بدلا من حائط الواجهة عمودان يحددان فتحة



(شكل ١٤ - ١)
بيت الروح منظر أمامى ترى فيه الشرفة العليا
المقامة على عواميد الدور الأرضى
(المتحف المصرى 38969. J)



(شكل ١٤ ب)
بيت الروح منظر جانبي تظهر فيه فتحات لتهوية الغرف الخلفية
(المتحف المصري J. 38969)

الباب الواسع (ثيروما thyroma) ويظهر من بينها كرسي كبير (فوتيل) اشارة إلى الغرف الداخلية باثاثاتها ثم فوق الأعمدة على مستوى ارضية الطابق الثاني شرفة كبيرة لها حاجز (كالبلكونات الحديثة) والغرف العليا مفتوحة أيضاً بالأعمدة كما في الطابق الأسفل أى فتحات تمثل أبواباً كبيرة واسعة thyromata داخلها أثاثات هذه الغرف يدل عليها وجود مقعد كبير أيضاً وارتفاع هذا النموذج (٤٥ سم × ٣٥ سم عرضاً تقريباً) .

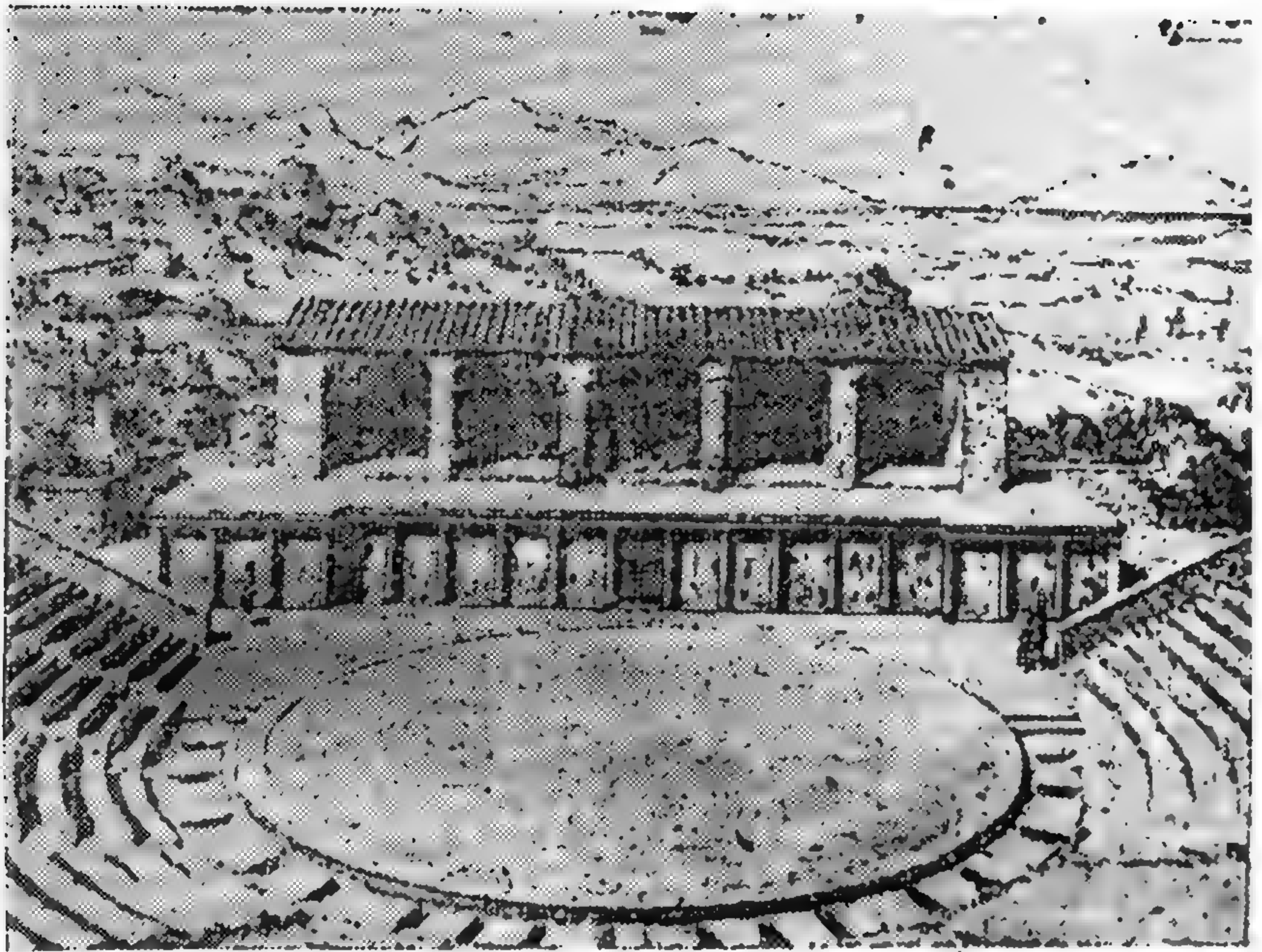
أما الأوديتوريوم فكان كما هو من العصر الكلاسيكي بشكل حدوة حصان وطبعاً كان يقوم على سفح تل ولكن المسرح أو السكيني القائم أمام الاركسترا أصبح ابتداء من القرن الثالث ق . م مكوناً من طابقين وقد كان ذلك هو الشكل النموذجي للمسارح في ذلك الوقت وكان سقف الطابق الأول مبنيًا من كتل الخشب بين دعائم أو مسطحات حجرية وكان حائط هذا الطابق الأمامي عبارة عن أعمدة من الحجر المستطيل ملتصق بها قطاع طولى لعمود مستدير من الحجر أيضاً كديكور ثابت وفي جوانب الأعمدة المستطيلة فتحات ربما كانت تستعمل لتركيب قضيب فيها تعاق فيه لوحات من الخشب مرسومة بمناظر مسرحية .

ومهما كان من اختلاف العلماء في تفسير الأوضاع المسرحية فإن التياترو الهيلاني كان معبراً عن روح العصر الذي عاشه قبل مجيء المسرح الروماني فالمسرح المرتفع أو البروسكينيون كان مكانه الشرفة القائمة على سطح عواميد أروقة الدور الأول أمام سكيني الدور العلوى . أما الدور الأرضي فكان مخصصاً كما كان في التياترو القديم

للكورس الغنائى والتراجيديا والكوميديا القديمة التى لم تكن قد اهتمت الكورس تماما كما حدث فى التياترو الهيلانى وكان تياترو ديونيسوس فى اثينا نموذجا محافظا للتياترو الاول ثم أن المنصة فى التياترو الكلاسيكى المرتفعة ارتفاعا بسيطا داخل ارض الاركسترا كانت تسمى كما اسلفنا بالبروسكينيون وقد رأى بعض العلماء القدامى هذا رأى وعارضه بعض مؤرخى التياترو المحدثين وقصروا اسم البروسكينيون على الخلفية فقط ، ولكننا قد بينا رجحان الرأى الاول فيما سبق ويجب أن نذكر انهم يعتقدون أن المنصة لم تأخذ اسم البروسكينيون إلا فى هذا العصر فقط .

فقدت اثينا مركزها كرائدة حضارية وثقافية فى هذا العصر وقد جعل ذلك من تياترو الخطيب الاثينى ليكورجوس نهاية لتياترو العصر الكلاسيكى وليس مقدمة لخلق التياترو الهيلانى الذى كان منشؤه فى الشرق بالاسكندرية أو انطاكية (اتيوخيا) فى سوريا أو افسوس أو غيرها من مدن العصر الهيلانى فى ممالك خلفاء الاسكندر الأكبر .

كان المسرح الهيلانى « البروسكينيون » طويل وضيق مرتفع فى الدور الاول يقوم على أعمدة الدور الأرضى تقريبا على نفس الطراز الذى صممت عليه فيلات ومنازل هذا العصر ، (شكل ١٥) وقد نجد هذا المسرح شديد الشبه مثلا بتصميم صالة الاحتفالات والولائم التى بناها بطليموس الثانى « فيلادلفوس » فى الاسكندرية المسماة باليونانية «سيمبوزيون» (Symposion « (Athenaens. V 196) بمدخلها ذى الأعمدة فى الوسط وجناحيها من دورين يشبهان



(شكل ١٥)

المسرح الهيلاني أى مسرح الثيروماتا وأمامه الاوركسترا

(تصميم Fiechter)

« الباراسكينيا » عن يمين المدخل وشماله بشرقاتها العليا الطويلة الضيقة المقامة على أعمدة الدور الأرضي تحيط بهما ثم عواميدها المتباعدة بفتحاتها الكبيرة التي تشبه الثيروماتا « Thyromata » وكان هذا المسرح أيضا قريب الشبه كثيرا بنمط الفيلات العامة « الدهيات » التي كانت كثيرة الانتشار على ضفاف النيل خاصة في عهد بطليموس الثاني ونحن نعلم أن أبولونيوس وزير مالية بطليموس فيلادلفوس كان يقوم برحلاته إلى فيلادلفيا في الفيوم والأقاليم في هذه الفيلات العامة « الدهيات » في النيل الذي يحمل « في موجاته الذهب Chrysorroas » كما ورد في اثينا يوس على لسان « كالليكساينوس Kallixeinos » (Athen. V , 203) وقد كان لبطليموس الرابع فيلوپاتور « Philopator » أي المحب لآبيه ، أربعون من قوارب النهر هذه « potamion ploion » المزودة بالغرف « thalamégon » أي « ذهبية » كما يصفها كالليكساينوس في كتابته عن الاسكندرية في اثينا يوس « V , 203 » ثم بعد ذلك انتشر هذا المسرح من الشرق في اليونان وما يؤكده استعمال هذه الشرفة كمسرح وجود ممرات صاعدة من الأرض بجانب مدخل التياترو أي من مكان الدور الأول للباراسكينيا القديمة في التياترو القديم على جانبي المسرح وقد كانت هذه الممرات عبارة عن مداخل جانبية للمسرح العالي أي بارتفاع سطح الدور الأرضي .

أن استعمال الممرات الصاعدة على جانبي البروسكينيون بدلا من الباراسكينيا القديمة التي كانت من دور واحد ، كان أمرا عمليا أكثر من الاحتفاظ بهما وقد أصبح التياترو الذي به باراسكينيا

فى ذلك العصر قليلا جدا ونادرا فإذا فرض وكان لهذا الباراسكينيا دور علوى فالأرجح ألا يكون لهما أبواب تصلهما بالدور العلوى بل ربما يكون فيهما شبائيك فقط إذ أصبح لا يوجد بينهما مسرح كما كان فى التياترو القديم فى أثينا . وهكذا نجد فى القرن الثالث ق.م يرتفع المسرح إلى علو كبير وكان من أهم مميزاته وجود فتحات كبيرة تسمى ثيروماتا Thyrômata أى أبواب كبيرة ومفردة ثيروما Thyrôma يفصلها عن بعضها أعمدة من الحجر المربع ومن المعتقد أن هذه الفتحات كانت مكانا تعلق عليه لوحات المناظر المسرحية الفخمة المرسومة وراء المسرح فى الدور العلوى ويمكن أن نتبين قيمة هذه اللوحات الفنية بما ذكرته النصوص من أن لوحتين من هذه المناظر دفع لهما ثمن فى جزيرة ديلوس ٢٠٠ دراخمة وإذا تصورنا القوة الشرائية الكبيرة للنقود فى ذلك الوقت تبين لنا ما كان عليه هاتان اللوحتان من تصوير عظيم ممتاز .

وقد قسم فيتروفيوس فى القرن الأول الميلادى هذه المناظر المسرحية إلى ثلاثة أنواع فيقول أن الأول يسمى النوع التراجيذى والثانى النوع الكوميذى والثالث النوع الاسطورى (الساتيرى) وكل من هذه الأنواع له موضوع وديكور مختلف عن الآخر فى شكله وتخطيطه فالمناظر التراجيذية يرسم فيها أعمدة وواجهات مثلثة للنازل وتمثيل وموضوعات أخرى تناسب الملوك . وأما المناظر الكوميذية فتصور منازل خاصة بها شرفات وشبائيك متراسة على طريقة المساكن العادية وأما المناظر الساتيرية فتصور

الشجر والكهوف والجبال وموضوعات الريف يتضمنها أسلوب المناظر الخلوية .

فمعظم المناظر المسرحية الموجودة في متحف المتروبوليتان من تصوير وموزايكو وحفر تؤرخ من القرن الأول ق ، م . وتصور الكوميديا الجديدة فنجد على لوحة منها حفر بارز لمدخل كبير لبناء يدل على انه قصر لأحد البورجوازيين الكبار يأتي ابنه سكران الى القصر وعلى النصف الآخر من اللوحة الذى كان يغطى بستارة تسمى Parapetasma نجد منظرا للمدينة فيه المكان الذى يأتي منه الابن السكران .

ثم انه قبل أن تفتح هذه الفتحات أى الثيوماتا لم يكن هناك كخلفية إلا حائط واحد مقفل إلا من باب كبير واحد فى وسطه أما المناظر المسرحية المرسومة المسماة « الأسلوب الثانى » أى فى القرن الأول الميلادى فتحتوى على كثير من الموضوعات الهيلانية وبها كثير من المناظر المسرحية وأهم هذه اللوحات وجدت سنة ٤٠ - ٣٠ ق ، م فى فيلا Boscoreale (بوسكورىالى) وهذه ليست صوراً مكررة من مناظر مسرحية خلفية بل خليطاً مختاراً حسب الذوق الرومانى لخلاصة أو عنصر الديكور المستعمل فى التراجيديات والكوميديات والساتير أى الثلاثة أنواع من النقوش للثلاث درامات التى ذكرناها فيما سبق عن فيتروفيوس .

وهكذا نجد البروسيكيون أو المسرح الهيلانى مع مرور الزمن أصبح مزوداً بالديكور الفنى الرائع والموسيقى والكورس الغنائى الراقص القديم والمغنيين المنفردين الشعبيين والمتنقلين من

الشعراء من بلد إلى بلد وعازفي القيثارة وغيرهم كل هؤلاء يظهرون في الاركسترا أمام المسرح ذى الطابقيين . وفيما بعد كان حتى السحرة يظهرون في الاركسترا أيضاً . والديثرامبوس الذى كان يقوم بإنشاده في أثينا رجال القبائل أصبح يغنيه هنا في التياترو الكورس والأولاد والرجال من الأركاديين كل سنة أثناء عيد ديونيسوس . وقد حل محل القبائل في إنشادهم الديثرامب الفنيون المحترفون . وقد بنى جزء من المسرح من الخشب للمساعدة على انتشار الصوت . وكان الممثلون القلائل في التراجيديات والكوميديات التى تؤدى بدون كورس كانوا يقومون بالتمثيل على المسرح .

ويصف فيتروفيوس الفرق بين الأداء على المسرح أو اللوجيون ، وبين الأداء على الاركسترا في عصره في أواخر القرن الأول ق . م فيقول : كان عند اليونانيين في أواخر العصر الهيلانى اركسترا متسعة ومسرح Scaena يقع على بعد قليل منها ثم منصة يسمونها لوجيون Logeion أو Pulpitum بسبب أن عليها يؤدى الممثلون التراجيديات والكوميديات أدوارهم بينما يقوم فنانون آخرون بأداء أدوارهم في الاركسترا — ولهذا أطلق اليونانيون على كلا الفريقين صفة من اسم المكان الخاص بكل منهما ، فكان الممثلون يوصفون بالسكائينيكي Scaenici باللاتينية أو Skenekoi باليونانية أى المسرحيون ، ويوصف الكورس بالثيميليكي Thymelici باللاتينية Thymelikoi باليونانية أى فريق الاركسترا نسبة إلى المذبح الموجود بها والذي يسمى Thymele ويقول ذلك أيضاً بوللو كس الذى أتى بعده ، فقد تخصص المسرح

للممثلين والاركسترا التي بها المذبح للآخرين من كورس وغيره من
فنانين ، وعلى اساس هذه التفرقة بين مكاني الأداء المسرحي
الذي يرتبط به الممثلون ، وبين الكورس الذي يرتبط بالاركسترا
كان يقابل ذلك قسمان للعرض في التياترو الهيلاني .

وقد كان آخر تغيير حدث في التياترو اليوناني هو ان البروسكينيون
أي خلفية الدور الأول الذي ليس به مسرح ، أصبحت أروقة
من العواميد المستديرة تماماً بدون أي مناظر مرسومة على لوحات
وقد كان هذا الدور الأول بأعمدته التي تحمل فوقها المسرح أو
البروسكينيون في الدور الثاني يقابله في هذا الدور العلوي خلفية
المسرح من الفتحات الكثيرة أو الأبواب الكبيرة المسماة ثيروماتا
thyromata وهي إذا لم يعلق عليها مناظر وتركت مفتوحة فإنها
تعرض المناظر التي على الحائط ، الداخلي خلفها ، أما الأعمدة
المستديرة التي تحمل المسرح في الدور الأول ، فكانت هي نفسها
خلفية زخرفية للأداء المسرحي في الاركسترا فبتغطية جزء من هذه
الأعمدة يمكن ان تأخذ منظراً أو شكلاً لمعبد أو لقصر أو لبيت .

أما في أثينا فلم يبق فيها التياترو الهيلاني قبل القرن الثاني ق .م
أوربما بنى هذا التياترو بعد ان دمر القائد الروماني سوللا Sulla مدينة
أثينا سنة ٨٦ ق.م ، وكان المسرح من الرخام ويقع بين الباراسكينيا
القديمية على جانبيه يميناً وشمالاً ، وعندما رمت ظهرت كل واحدة
من الباراسكينيا مكونة من ستة أعمدة ، كما كانت في عهد الخطيب
ليكورجوس في أواخر القرن الخامس ، ثم ان مقاعد الشرف
أيضاً كانت على نمط القرن الرابع ، والواقع ان مدينة أثينا رغم

انها أصبحت مستعمرة رومانية إلا انها نظراً لمكانتها الثقافية الكلاسيكية الأولى وتمسكها الشديد بنظامها الدينى وبتقاليدها الفنية كانت الكوميديا الجديدة فيها تمثل فى الاركسترا ولكنها كانت تمثل على المسرح المرتفع العالى فى الشرق وكان من ذلك ان أصبحت لمناظر المسرحية تعرض فى الثيوماتا خلف البروسكيونيون الجديد العالى .

كانت عناصر التياترو الهيلانى الذى كان آخر تكوين التياترو اليونانى الأول ثلاثة عناصر كل عنصر منها أنشئ فى عصر مختلف عن الآخر ، فالاركسترا وهو العنصر الأول من بدائية التياترو حتى آخر تطوره فى العصر الهيلانى نشأت من العصر الأركايسى أى العتيق ، ثم التياترون أو صالة المشاهدين أى الأوديتوريوم قد أنشئت فى العصر الكلاسيكى ، ثم المسرح بآخر تطوره رغم وجود المنصة من العصر الكلاسيكى أو اللوجيون أى المنبر إلا ان المسرح بعيداً عن الاركسترا وتحديد استعماله للمثلين قد كان فى العصر الهيلانى . هذه العناصر التى خلقت بعيدة عن بعضها زمنياً وتطوراً تدل على أصالة التياترو اليونانى ففكرة التياترو وتطورها مع الأدب الدرامى وتأثيره فى التياترو وارتباطهما ببعضهما طول فترات التطور يرجع كل ذلك اختراع التياترو إلى اليونان حتى التياترو الرومانى الذى لم يكن إلا امتداداً للتياترو اليونانى، فما كانت المدن الإيطالية ، وفى مقدمتها روما إلا مدناً هيلانية . ولكن هذه العناصر الثلاثة المكونة للتياترو لم تكن مندمجة تماماً فى العصر الهيلانى إلا بطريقة الإيقاع التناسبي والانسجام .

فكان شكل التياترو الهيلاني الروماني المتأخر يتفق مع ما وصفه لنا المهندس الروماني فيتروفيوس في القرن الأول ق . م فيقول ان داخل دائرة الاركسترا ترسم ثلاثة مربعات زواياها تنتهي بنقط على محيطها ، والمربع الذي يكون ضلعه أقرب إلى المسرح ويقطع طرفاه محيط الدائرة من الداخل يمينا وشمالا هذا الخط يكون حداً للبروسكينيون أي المنصة أي المنبر أو اللوجيون وهذا الخط أيضاً موازياً للخط الذي يلامس من الخارج محيط دائرة الاركسترا أي حد واجهة المسرح الخلفي وراء البروسكينيون وعلى ذلك نجد المنصة تتوغل داخل دائرة الاركسترا بقدر كامل عمقها البارز أمام بناء المسرح الخلفي ، هذه الاركسترا أي نقطة المركز الذي تدور حوله العناصر الأخرى قد تناقص حجمها وزاد اقتراب المسرح من الأوديتوريوم داخل دائرة الاركسترا المتسعة وأخيراً لم يعد يشغل الكورس إلا هذه الدائرة الصغيرة التي لم يعد يحدها أول صفوف المقاعد ، بل أصبحت محددة بالجانب الداخلي للممر الأسفل وقناة الماء حيث توجد مقاعد الشرف على حافة الاركسترا كما في تياترو أوروبوس Oropos وبريني Periéne ، وقد أصبح السكينا Scaena أي المسرح الخلفي كله داخل الاركسترا الواسعة الكبرى بينما يلامس حده الدائرة الصغرى كما كان سابقاً يلامس حافة الاركسترا الأولى في العصر السابق والتي لم يكن لها منصة أوبروسكينيون عالية .

وكان الأوديتوريوم دائماً على هيئة حدوة حصان ويقول فيتروفيوس : ان النصف الداخلي من صالة المشاهدين يشكل نصف

دائرة بينما الجزء الخارجى يكون قوساً دائرياً يستمر فى الانحناء إلى الداخل ، ويمتدح المؤلف هذه الصالة فيقول ان المهندسين فى العصر الكلاسيكى مقتفين خطى الطبيعة قد احكموا ياتقان صفوف المقاعد المتصاعدة بأبحاثهم فى تصاعد الصوت على أساس قوانين نظريات الرياضيين والموسيقيين فحاولوا ان يجعلوا أى صوت ينطق به على المسرح يصل بأقصى وضوح ورقة إلى سمع المشاهدين ، وقد اخترع اليونان القدماء طرقاً لزيادة قوة الصوت فى التياترو بواسطة فكرة «التناسق الانسجامى» (Vitruvius, De Arch. v.7.)

ويتكلم عن فروع السلام أيضاً فيقول : إن خطوط هذه السلام تبدأ حسب الخطة الهندسية ابتداء من نقطة رؤوس المربعات على محيط دائرة الأوركسترا ومع صعودها إلى أعلى تتسع الفرجة بينهما مما جعلهم يضيفون إلى الفروع الأصلية فروعاً أخرى فى القسم العلوى من الصالة فتضاعف فيه عدد فروع السلام كما سنفسر ذلك عند كلامنا عن تقسيمات تذاكر دخول التياترو وقد كان كل قسم سفلى فى أى تياترو به ٨ فروع سلام كما فى تياترو ديولوس وفى التياترو الصغير ستة فروع فقط كما فى تياترو Periéne بريينى أما فى افسوس فكان به عشرة فروع وهكذا .

وقد كان المسرح فى تياترو فلياكس بجنوب إيطاليا مرتفعاً إلا أنه فى العصر الهيلانى كان مرتفعاً ارتفاعاً كبيراً حوالى ثلاثة أمتار ونصف وقد كان هذا ارتفاع مسرح تياترو سيكيون Sykion وأسوس Assos واريترى وتياترو ايدوروس ثم بريينى Periéne وقد كان سبب هذا الارتفاع مرتبطاً طبيعياً باتساع الاوديتوريوم

فبعد أن كان التياترو القديم صغيراً ، وطبعاً كلما زاد عدد صفوف المقاعد كان يزيد ارتفاع المسرح ، فإن اختلف الارتفاع للمسرح بين هذه المسارح فإن ذلك يرجع لكبر بعضها عن بعض ، فإذا زاد عمق التياترون أو الاديثوريوم بالنسبة لاتساع دائرتها ، فحسب قانون التناسب يجب أن يرتفع المسرح إلى $\frac{1}{3}$ من طول نصف قطر دائرة الاوركسترا ، وهكذا كان الأمر بالنسبة لتياترو Periène وديلوس ، ولكن حتى في آخر ما وصل إليه التياترو في التكوين فقد ثبت أن المسرح العالي القليل العمق غير عملي ففي العصر الروماني عندما تحرر التياترو من تحكم المكان الطبيعي أى سفح التل واستغلاله كمدرج طبيعي ، وكذلك تناقص دائرة الاوركسترا إلى النصف وما وصل إليه من تقدم طرق الاسماع وقوة الصوت ، فقد استبدل المسرح العالي إلى مسرح منخفض وأصبح أعظم من المسرح الأول. ولكن كان من الطبيعي أن يسبق التياترو المبنى الثابت تياترو من الخشب ، وقد حدث ذلك في تياترو مدينة مجالوبوليس وهو أكبر تياترو قام على أرض اليونان ، فكان التياترون يسع ٢١ ألف متفرج ، وكان مكوناً من ثلاثة أقسام يفصلها ثلاثة أحزمة أى الممرات التى تفصل كل قسم عن القسم الذى فوقه ، وكانت صالة المشاهدة الضخمة هذه متصلة بصالة كبيرة لاجتماعات عشرة آلاف اركادى يطلق عليها اسم Thersilion نسبة إلى الرجل الذى أقامها ووهبها للمدينة ، فلم يكن إذن من الممكن بناء مسرح scaena ثابت من البناء بين صالة المشاهدة وصالة الاجتماعات ، وعلى ذلك فقد أقيم مسرح مؤقت «بروسكينيون» من الخشب في القرن الثالث ق.م

وكان هذا المسرح الخشبي يجرى على عجل ، وبعد انتهاء استعماله
يخزن في مخزن كبير للمسرح يسمى سكينوثيكي skenotheke أى
حظيرة مقامة في المدخل الشمالى للتياترو ، وبعد هدم صالة الاجتماع
المسماة Thersilion سنة ٢٢٢ ق.م بنى مسرح من الحجر ثابت بدل
المسرح المؤقت من الخشب الأول .

وفي عهد اغسطس بنى مسرح فى سبرطة مشابه للمسرح
بجالوبوليس من الخشب متحرك يجرى على عجل وله حظيرة
أوسكينوثيكي skenotheke مقامة فى مدخل التياترو على اليمين وعلى
ذلك فإن كل ما كان فى سبرطة أثناء الاحتفالات ليس ضمنه تياترو
أودراما إنما كانت مباريات للنشدين واستعراض للخيالة وألعاب
الكرة . . . الخ تجرى فى الجيمنوبديا Gymnopediأى فى العيد
السنوى الذى يقام فى سبرطة تكريماً لأبطال محاربين من
الاسبرطين ماتوا فى الحرب . ومثل هذه المباريات كانت تقام فى
احتفالات تكريم الأبطال ولم يكن بينها تياترو وهذا واضح
فى دلالاته على أن الديمقراطية الأثينية وليس غيرها فى بلاد اليونان
هى أم التياترو ، فالتياترو مظهر من أهم مظاهر الديمقراطية
لا الحكم الاستبدادى الذى أبرز خواصه وجود سيد ومسود كما
كان عليه الحكم فى سبرطة .

هذا هو التياترو الهيلانى الذى كان خطوة جمعت بين الدراما
الحديثة والقديمة ، وقد كان نقطة انتقال بين استمرار الطور الأول
فى الأدب الدرامى والطور الدرامى الحديث الذى يتطلب مسرحاً
عالياً بعيداً عن الكورس والاوركسترا والتطور السياسى الذى

نشأ في الشرق في عهد الاسكندر الأكبر وخلفائه وقد كان هذا
العصر مبشراً بالحضارة اليونانية في الشرق وتراثها الأدبي
الديمقراطي فاستمر وجوده مع التطور الأدبي الحديث وما صاحبه
من تطورات الدراما السياسية حتى أوصل التياترو بمساعدة أدب
مسرح الفيلياكس أو الهيلاروتراجيديا إلى العصر الروماني فاستقر
التياترو فيه على مرحلته التي وصل إلينا بها .

تذكرة التياترو

حاولت الديمقراطية الأثينية بكل الوسائل أن تجعل كل المنشآت العامة في خدمة الشعب ، وأن تكون استفادته منها سهلة المنال وبأجر زهيد غير مرهق فكان الثمن المحدد لدخولها ضئيلاً جداً حتى يتمكن الفقراء من التمتع أيضاً بها وقد كان أهم هذه المنشآت العامة والتياترو والحمام العام، التي يرتادها المواطنون الفقراء والأغنياء ، والكبار والصغار في كل العصر القديم ، ولم يكن أجر استعمالها بالنسبة للمواطن مكسباً للحكومة ، أو استغلالاً من المكلفين بالإشراف عليها للشعب ، بل كان كل دخل هذه المؤسسات الضئيل يستعان به على صيانتها بشكل يجعلها مريحة دائماً لاستفادة الشعب منها ، فكان أجر دخول التياترو في أثينا مبلغاً لا يذكر هو ٢ أوبل ، أي « ديوبولون diobolon » أي ثلث ذراخمة من البرونز وقد كان هذا الأجر بمثابة تعريفة ثابتة عامة لكل المرافق الخاصة بالشعب ، فكان هذا المبلغ أيضاً رسم دخول الحمام العام ، وهذا الدخل نظير الصيانة والحفاظ على أن يكون الحمام في حالة جيدة بالنسبة للبناء والزخرفة ومرافق العمل فيه والوقود والخدمة ، ودفع أجور عماله . . . الخ وكان يأخذ هذا الدخل من كلف برعايته وصيانتته من المقاولين الذين يتولون العمل على إراحة العملاء وهم بعد ذلك مسئولون أمام الشعب المشرف الأعلى في الجمعية العامة على كل الشئون .

أما التياترو في ائينا الذى يعتبر مدرسة للشعب وترفيهاً له
كما سبق ذكره فكان من أهم اهتمامات الدولة توليه رعاية خاصة
وقد نظرت إليه كل الدول الديمقراطية نفس هذه النظرة السامية
واهتمت برعايته وتشجيعه وحاولت تعميمه في المدن كبيرة
أو صغيرة مثل ما نراه في قصور الثقافة في جمهوريتنا وبعد فهو
في الدول المتقدمة من أهم وأبرز مظاهرها .

فإذا عرفنا أن كلمة سنخولى Scholē تعنى وقت الفراغ وتدل
في نفس الوقت على كلمة التفرغ للثقافة والدراسة ومنها كلمة
سنخوليون Scholion أى مدرسة وبالإنجليزية School وعكسها
تماماً أسخوليا « ascholia » أى وقت العمل أدركنا سبب حرص
النظام الديمقراطي في ائينا ومقدار اهتمام أبطال الحرية بالتياترو
مثل بركليس بطل الديمقراطية الأول وما ينطوى عليه فؤاده من
إيمان بالاله ديونيسوس وإرادة قوية للنهوض بمعنويات الشعب
ورفع روحه وتثقيفه كطليعة ورائد للحرية والديمقراطية ثم
النظام المالى الذى فرض على الأغنياء تكاليف أعباء تكوين فرق
الكورس والممثلين ثم عبقرية المؤلفين من الشعراء الاثنيين
كل ذلك قد جعل من ائينا بلد التياترو الأول القديم . إن روح
بركليس الديمقراطية هذه وإيمانه العظيم بالشعب الاثنى حفزاه أن
يجعل رسم دخول التياترو الضئيل جداً المسمى ثيورىكون
(theōrikon والجميع theōrika المشتق من theōréo أى يشاهد
ومنه ثيوروس theōros المشاهد) والذى كان يتيح للشعب وقت
الفراغ ويتيح له الفرصة للدراسة والتعلم والتثقيف فحجز بركليس

من ميزانية الدولة جزءاً من المال خصص للثيوريكون أى ثمن
التذكرة يعطى للمواطنين الفقراء فى مناسبة عيد الديونيسيا الكبرى
لحضور المسرحيات التى تعرض طوال اليوم تعويضاً عن تفرغهم
ليأخذوا نصيبهم من العبادة والثقافة والترفيه وقد سبق أن رأينا
كيف أن الديمقراطية الاثينية قد أتاحت للشعب ثقافة عالية فهو
يتابع فى عيد الديونيسيا على مدى أربعة أيام متتالية نحواً من
١٥ إلى ١٧ تمثيلية أى ما يقرب من ٢٠ ألف بيت شعر قولاً على
السنة الممثلين وانشاداً من السكورس زيادة على معالجة أعوص
المشاكل الاجتماعية مما يثير الدهشة والإعجاب من سعة أفق هذا
الشعب ثم يستمع فى عيد الباناثينيا إلى اشعار هومر وقد رأينا إلى
أى درجة وصل إليها هذا الشعب اليونانى من ثقافة أدبية عالية
حتى أنه بعد هزيمة اثينا فى صقلية كان يطلق سراح الاسرى
الاثينيين لمن يمكنه منهم أن يتلو غايابا ما يطلب منه من اشعار
يوريبيدس الشاعر الدرامى الاثينى . ثم زيادة على ذلك فإن بساطة
التياترو فى هذا الوقت وبراعة اداء الممثلين ساعدت الشعب على
التفكير والتأمل وتذوق الشعر وحلاوة التعبير وجمال الأسلوب
والموسيقى واستيعاب الفكرة والانتباه إلى المغزى ولذا فلم
يقتصر هذا الثيوريكون على عيد الديونيسيا الكبرى فقط بل أصبح
يمنح للفقراء من المدنيين فى أعياد اثينا فكل الأعياد كانت مجالا
ثقافياً لمباريات رياضية ومهرجانات أو أسواق للشعر قديمة وحديثة
كسوق عكاظ عند العرب ومسابقات فى الانشاد والرقص . . الخ
ونجد ما يشبه هذا فى القاهرة الآن فى مولد سيدنا الحسين فيجتمع

الفنانون والأدباء وتعرض فنون شعبية ومؤلفات أدبية وتجسد في كل مكان حلقات لندوات أدبية ومعارض للكتاب . . . الخ . هذه النظرة إلى التياترو وما قصد منه لتثقيف الشعب وتعليمه حتى جعل اليونان منه مدرسة يجب التفرغ لها مما لم يفكر فيه الرومان فالتياترو لم يكن أصيلاً عندهم بل هو دخيل عليهم . ويخبرنا المؤرخ اللاتيني تاكيتوس في حولياته « Tacitus, Ann. 14, 20 » أنه في وقت مبكر كان المشاهدون يرغبون على الوقوف في التياترو خشية أنهم إذا جلسوا امضوا الوقت كله فيه متعطلين بدون عمل ، فما أبعد الشقة بين التفكير والتفرغ والتحصيل وبين اللهو وضياع الوقت . ذكرنا فيما سبق أن التياترو الأول في اثينا كان في نفس الوقت مكان اجتماع الجمعية العامة وفي كلتا الحالتين اتخذ نظام دقيق لتجنب التزاحم على مداخل التياترو وللحفاظة على هدوء وعدم الاخلال بجدية المناقشات السياسية أو سياق الحوار الدرامي على المسرح أثناء التمثيل وعلى ذلك فقد وجب استعمال التذاكر التي ترشد الشعب إلى أماكنه في سهولة ويسر وهدوء فمن أجل ذلك اتخذ المشرفون على التياترو أمرين : الأول طبعاً كان يخص تصميم التياترون أو الاوديتوريوم أي صالة المشاهدة التي بنيت على أساس تصميم دقيق بدرجة عظيمة وخاصة مداخل التياترو إلى الصالة وفروع السلالم التي تتفرع حول الاركسترا كاشعة الشمس أو المروحة وتؤدي إلى قطاعات كبيرة تمتد متصاعدة وفي كل قطاع عدد من المقاعد . وقد كانت أحسن أقسام هذه المقاعد في الصالة مقاعد الشرف حول الاركسترا وهي عروش فاخرة خصصت

لكاهن ديونيسوس الأعظم والحكام وكل من له امتياز يبيع له أن يشغل هذه الأماكن ثم الصفوف التالية خلف مقاعد الشرف كانت مخصصة لأعضاء الجمعية العامة ومجلس الخمسة ثم خلفهم قطاع الشباب . . . وهكذا وربما كان من المحتمل أنه عند اجتماع الشعب في الجمعية العامة كان يجلس المواطنون حسب قبائلهم لتسهيل إجراءات التصويت والمسائل الشكلية الأخرى ، حتى أن تذكرة الدخول سميت باسم قبيلة ارخثيوس Erechtheus وهكذا كان المشاهدون في التياترو أو المجتمعون في الجمعية العامة يعرفون أما كنهم مسبقا .

أما الأمر الثاني فهو إلزام كل مواطن في كل مرة يدخل إلى التياترو أن يحصل على تذكرة أو رمز « symbolon » سيمبولون ، أو علامة من مكان على بابي الدخول إلى التياترون يقدمها له أفراد معينون لهذا الغرض .

فاذا كان التياترون أو الأوديتوريوم أى صالة المشاهدة في تياترو اثينا على سعة هائلة لثلاثين ألف متفرج حسب قول افلاطون وحسب تقدير المحدثين من المؤرخين ٢٠ ألفا فقط ادركنا أنه من المتعذر أن تحمل تذاكر الدخول أرقام كل مقعد ، ولكن كان التقسيم يتناول أقسام التياترون أى أن كل قسم kerkis أو باللاتينية cuneus أى (مخروط أو مسار بالنسبة لشكل هذه الأقسام) يجرى إلى أقسام صغيرة وكان كل قسم كما ذكرنا يحتوى على أجزاء ضعف الذى تحته فأقل النمر أو الأرقام كانت للقسم الأول من الصالة الذى يبدأ من حول الاركسترا إلى الحزام الأول أى الممر الذى يقطع

الصالة بالعرض في نهاية القسم الأول .

فظن المحدثين إذن من أن التذكرة يجب أن تحمل ارقام لمقاعد يمكن أن يطبق فقط على التياترو الصغير المحدود عدد المقاعد في عصرنا أما هنا فكل قسم في تياترو ديونيسوس الهائل المكشوف يحتوى على مقاعد تفوق في العدد حجم أى تياترو حديث والباحث فيه عن رقم مقعد يتوه كأنه في ديت جحا - لايرانت ، بين جموع المتفرجين من الذين وصلوا قبله يدوس على اقدامهم ويحجب الرؤية عنهم . الطريقة المثلى إذن هي تمييز اجزاء الأقسام فيمكن لكل قادم العثور على القسم الذى يختار به مقعدا من بين المقاعد الخالية وأيضا فان تقسيم كل قسم إلى اجزاء يمنع تكتل الاشخاص في الأماكن الممتازة في الأقسام الكبيرة .

هذه الأرقام كانت مكتوبة بخط عريض واضح على ظهر كل قسم من المقاعد والشيء الذى يسترعى الانتباه وجود حفر صغيرة على زوايا صفوف المدرجات كان يثبت فيها أوتاد تحمل نفس الرقم الذى على ظهر المقاعد . وبما يؤكد نظرية الأستاذ الكبير زفورونوس Sboronos ان هذه الطريقة مستعملة الآن بنجاح في استاد باناثينايا Panathenea في دورات الألعاب الأولمبية .

هذه التذكرة كانت وسيلة ارشاد كل مواطن إلى مكانه في مدرجات الصالة وقد وجدت مجموعات من هذه التذاكر من العهد اليونانى والرومانى متعددة الاشكال والمواد ففي متحف اثينا بالذات قام استاذنا الكبير زفورونوس بدراسة هامة على مجموعة التذاكر الموجودة به فسرت لنا بوضوح النظام المتبع .

ولكن بالطبيعة لم يكن الأمر بهذه السهولة كما يحدث في التياترو الصغير ذى المقاعد المحصورة عددا في أيامنا هذه وكما سبق لنا القول ان تياترو أثينا كان معدا لاستيعاب ٢٠ ألف شخص وتياترو أيدوروس ١٥ ألف ثم تياترو مجالوبوليس نحو من ٣٠ ألف وهكذا فلا بد إذن من حدوث هرج للبحث عن المقاعد وتقوم مشاجرات ومشادات مما يجعل عمل المشرفين على النظام في التياترو أى ما يسمون بحملة العصي كما ذكرنا عسيرا وكان تدخلهم أمرا لا مناص منه .

وفي بقايا أكثر من تياترو قديم وجدت أقسام المدرجات التى تحتوى على مقاعد معينة تحمل أرقاما لكل قسم « كيركس او كونيوس kerkis cuneus » وكانت تلك الأرقام كبيرة بحيث يتبينها الداخل عند ما تقع عليها عينه وقد كان كل مخروط يبدأ من الممر حول الأركسترا على يمينها وشمالها صاعدا إلى الحزام أى الممر الذى يقطع الصالة بالعرض فاصلا بين القسم الأول والثانى فوقه ، ومقسما إلى ثلاثة اجزاء كل جزء فوق الآخر . وكانت أحسن مقاعد الأوديتوريوم هى المقاعد فى القطاع الأسفل التى ذكرناها أى القرية من الأركسترا وقد كانت تذاكرها تحمل على وجهها رأس أثينا أو أسد وعلى الوجه الآخر حرف واحد A (١) مثلا .

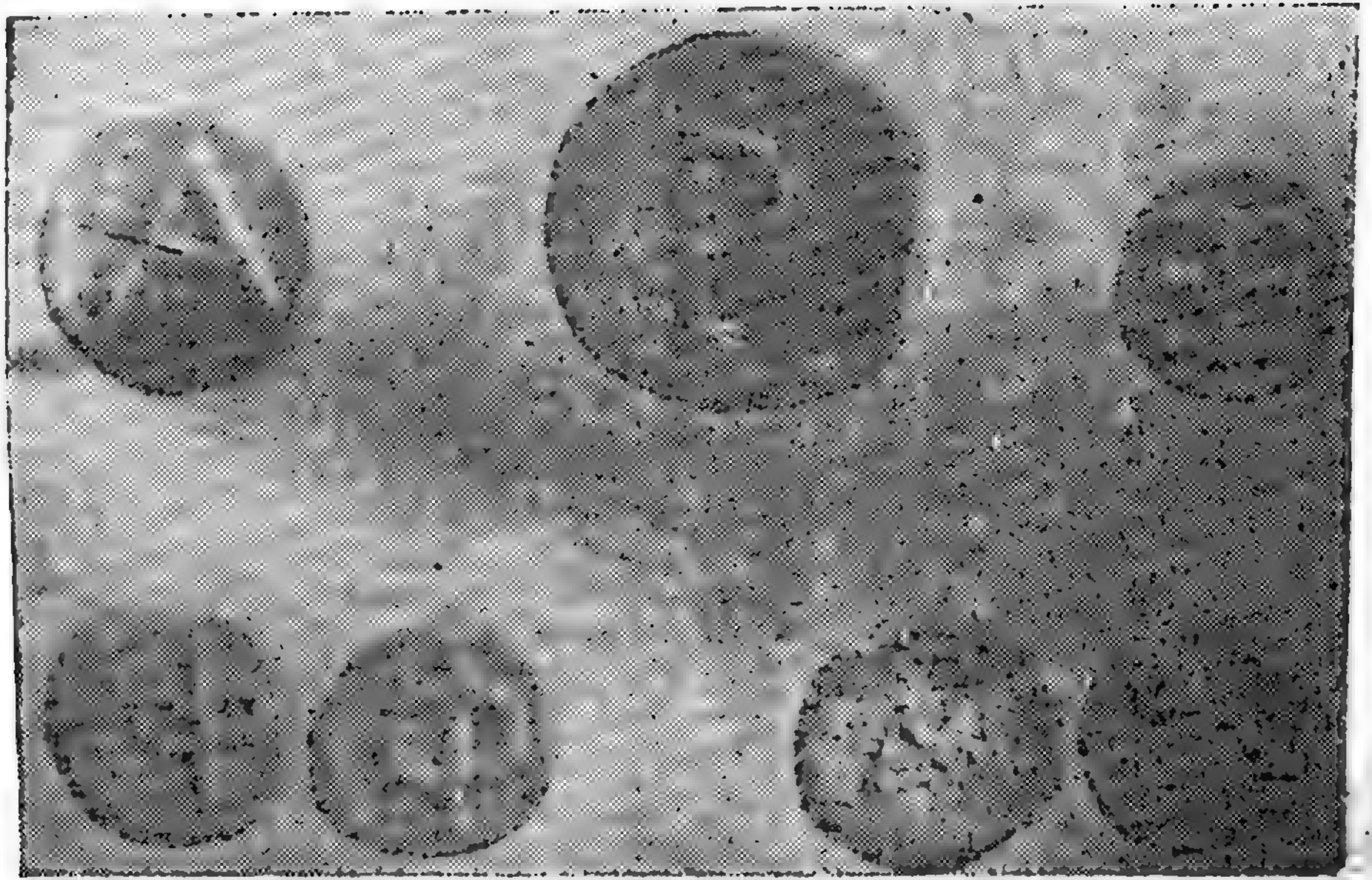
والقسم الثانى أى القطاع الوسط (فتياترو أثينا كان مكونا من ثلاثة أقسام يفصل بينها حزامان) حيث يجلس العامة وتحمل تذاكر هذا القسم رقمين مزدوجين مكررين واحد على وجه التذكرة

والآخر على الظهر مثل A-A (١ - ١) كل حرف منهما على وجه من وجهي التذكرة .

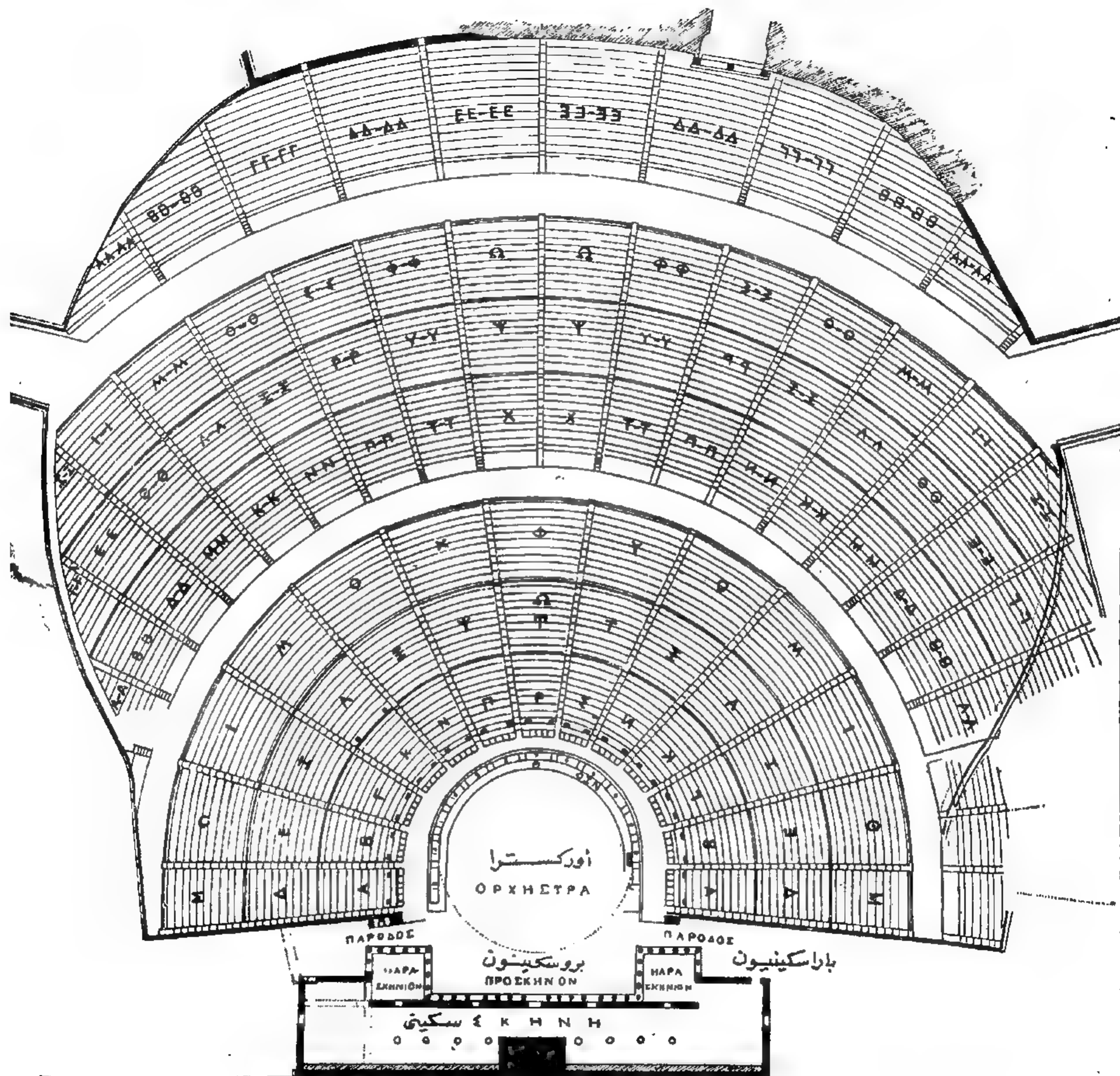
ثم القطاع العلوي أي الثالث حيث يجلس الدهماء ، وفي عهد الرومان كان يجلس فيه النساء ، كانت تذكرته تحمل أربعة أعداد مكررة مزدوجة كل اثنين منهما على وجه فمثلا (AA - AA)
(١١ - ١١) أو BB - BB بب - بب . . . الخ (شكل ١٦)
هكذا يوضح لنا هذا النظام الأستاذ زفورنوس أبرز علماء النقود واستأذها في جامعة أثينا ورئيس قسم النقود بالمتحف الأهلي في أثينا سابقا يبحثه العظيم ودراسته على قطع التذاكر الموجودة في متحف أثينا وبذلك أمكن التفرقة بين تذاكر الأقسام الثلاثة التي يتكون منها تياترو أثينا فتذاكر القسم الأسفل تحمل عددا واحدا والقسم الثاني تحمل تذكرته عددين مكررين مزدوجين واحدا على كل وجه وأما القسم الثالث اعلى التياترو فتذكرته تحمل رقمين على كل وجه من وجهيها .

ان الحروف اليونانية تدل ايضا على الأرقام مثل الحروف العبرية (أ ب ج د ه و ز . . . الخ) قبل أن تخترع الأعداد التي نستعملها الآن والتي اصطلح على تسميتها بالأعداد العربية .

ثم ان التياترون أو صالة المشاهدة المكونة من ثلاثة أقسام فوق بعضها وتقسما فروع السلام إلى أقسام مخروطية نجد فرعا من فروع السلام في وسطها يقسمها رأسيا من الاركسترا إلى اقصى المقاعد العليا إلى قسمين واحد على اليمين والثاني على الشمال ويصف الأستاذ زفورنوس هذا الوضع حسب دراسته على التذاكر



(شکل ۱۶)
نذا کر تیاترو دیونیسوس من الرصاص
(متحف اثینا)



شكل ١٧

تصميم لاقسام صالة المعامدة الخاصة بالذاكرة

فيقول ان أرقام الجزء الذى على اليمين تكتب معتدلة كما رأينا
 اما القسم الطولى على الشمال فنجد أرقامه مكتوبة بالمقلوب (رقم أو
 رقمان مزدوجان أو أربعة) أى فى اتجاهه على ظهر الكراسى طبعا
 وعلى التذكرة نفسها فمثلا عدد اثنين (B ب) بوضعه المعتدل
 على اليمين يكتب على القسم الشمالى مقلوبا (B ب) وهكذا
 كما يظهر ذلك فى تصميم صالة المشاهدة (شكل ١٧)
 هذه التذاكر كآثار نجد منها ما يشبه النقود فى استدارتها
 وما تحمله على وجهيها من علامات ورموز كما رأينا فى مجموعة
 المتحف الأهللى فى أثينا وقد صنعت من البرونز والرصاص ثم من
 الخشب أحيانا أو من الفخار أو العاج أو العظم ومن الزجاج أيضا
 ولكنها لم تصنع من معدن نفيس أبدا . وبجانب ما تحمله على
 وجهها من رؤوس الآلهة فمنها ضمن المجموعات التى اكتشفت فى
 إيطاليا من العصر الرومانى فى بومبي وروما وفى المستعمرات مما يوجد
 فى متحف النقود بالمكتبة الأهلية فى باريس ومتحف التياترو فى
 ميلانو ما هو على الأغلب مستدير وبعض منها مربع والبعض
 الآخر له شكل حيوان سمك أو طيور ثم شكل فواكه ونجد بعضها
 يحمل اشكالات تشير إلى التمثيلات فنجد اشارة إلى التراجيديا بما عليها
 من اقنعة عالية عليها اكاليل وخصلات من الشعر منسدلة على
 الاكتاف والظهر ثم اشكال أخرى خاصة بالكوميديا مثل
 اقنعة ذات شكل غريب منها ما يمثل شابا ذا سمات جاد ثم لباس
 رأس فاخر لغواني تم اقنعة مضحكة لرجال مسنين وعلى إحدى
 القطع وجدت اشارة إلى التوأمن المسمين مينايخمى Menaechmi

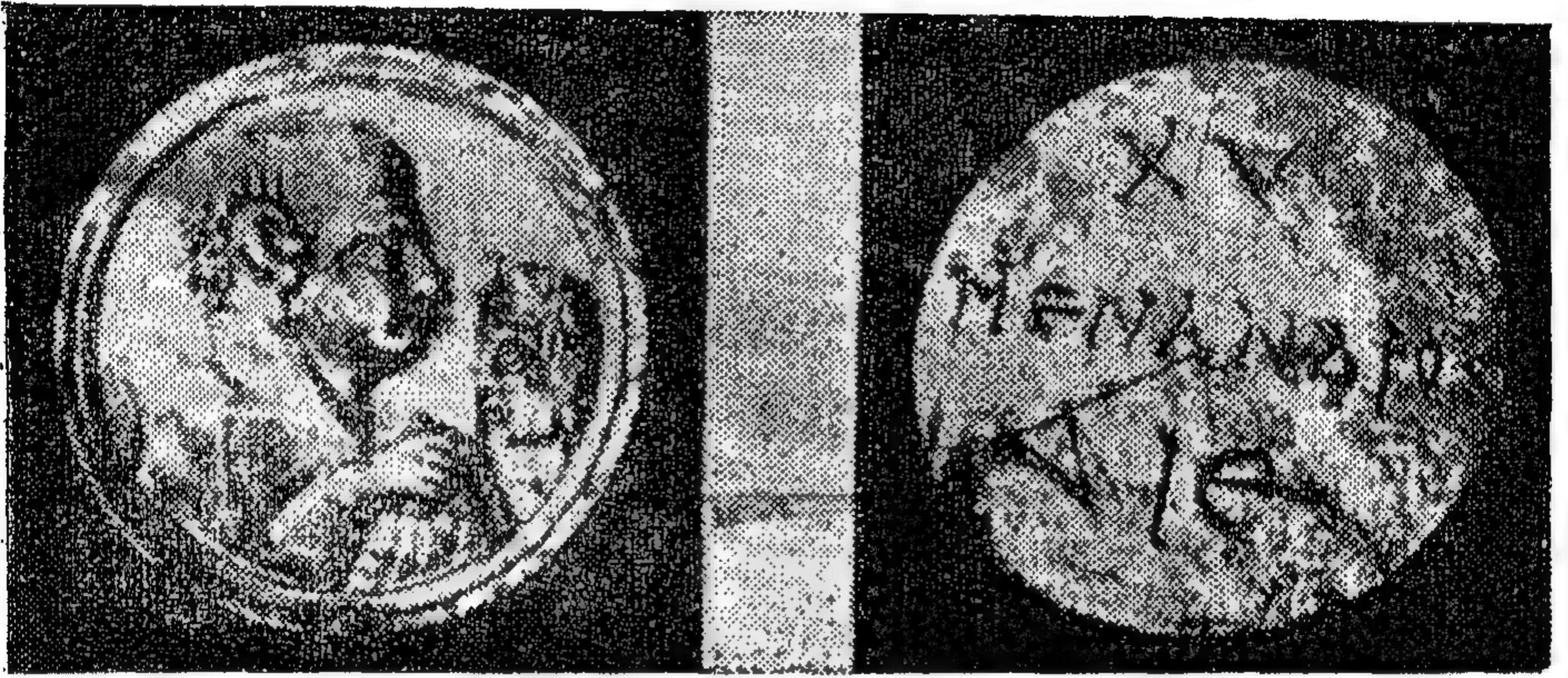
لبلاوتوس Plautus وقد وجدت قطعة عليها اسم ايسخيلوس باليونانية وجدت في اثينا بجوار الاديون وعلى الوجه الآخر بناء معقد الشكل مما يشير إلى احياء ذكرى ايسخيلوس أو إلى تمثال له كالتماثيل الكثيرة للأبطال أو الشعراء أو الآلهة التي اقامها ليكورجوس واطلقت اسماؤهم على اقسام التياترون وهذا الرأي كما يرى هو الصحيح بدليل وجود رؤوس آلهة وطفأة على تذاكر أخرى مثل تذاكر تياترو سيرا كوسيا مثل زيوس وهرقل وهيرون Hieron الطاغية وأخرى وجدت تحمل رأس حاكم من العصر الهيلاني عليه عصبة ملكية وهذه التذكرة وما شابهها موجودة بمتحف النقود بالملكية الأهلية بباريس .

أما التذاكر عند الرومان فتسمى (تسراي Tesseræ) وهي أيضا لا تعين مقعدا خاصا بل ترشد إلى جزء (cuneus مخروط) يحتوى على مجموعة من صفوف المقاعد التي ضمنها مقعد حامل التذكرة كتذكرة التياترو اليوناني وهذه التسرا أي التذكرة الرومانية نوعان نوع صغير الحجم من الرصاص أو النحاس أو غيرها مخصص للأفراد العاديين وأما النوع الثاني فكان كبير الحجم ومعظمه من العظم أو العاج أو الزجاج وكان خاصا بالأشخاص الممتازين الذين لهم حق (البرودريا Proedria) أي امتياز شغل مقاعد الشرف وهذه التذاكر عليها أرقام رومانية مكتوبة باللاتينية واليونانية معا وليست أرقاما يونانية فقط كتذاكر التياترو اليوناني وهذه الأرقام لا تتعدى رقم ١٥ أي الجزء (Cuneus المخروط) الخامس عشر من اجزاء المقاعد الأمامية ثم تحمل هذه التذاكر أيضا رقما آخر

يدل على الصف الذى يوجد فيه المقعد زيادة فى تيسير البحث للمتأخرين
وتلك الأرقام التى تحملها التذكرة باللاتينية واليونانية والأسماء المكتوبة
باليونانية تصور ما كان عليه هذا العصر من وضع سياسى ، نفارج شمال
إيطاليا أى إيطاليا الجنوبية وكل العالم الهيلانى كانت لغته يونانية وخاصة
فى الاسكندرية التى ظلت تتكلم اللغة اليونانية حتى الفتح العربى
فكانت لغة الحكم لاتينية ولغة الشعوب يونانية وقد ظهر ذلك فى
كل الآثار اليونانية من هذا العصر وخاصة على النقود اليونانية
الرومانية فى العصر الامبراطورى — وفى مصر خاصة انتهت
النقود اليونانية فى أواخر القرن الثالث م. وهكذا نجد ذلك ظاهرا
على تذكرة من العظم من العصر الرومانى فى متحف الاسكندرية
فعلى الوجه نجد تمثالا نصفيا للشاعر ميناندر اليونانى وهو أبرز
شعراء الكوميديا الحديثة اليونانية ممسكا فى يديه قناعا لأحد
شخصيات رواياته يفحصه . (شكل ١١٨) .

وعلى الوجه الآخر اسمه (ميناندر باليونانية) وفوقه رقم ١٥
(x v) باللاتينية ، فوق الاسم وبال يونانية تحته ، وهو رقم أحد أجزاء
القسم الكبير الذى يحمل اسم ميناندر الشاعر اليونانى فى
الأوديتوريوم وبجانب الرقم اليونانى تحت الاسم رقم الصف ؛
باليونانية أى الصف الرابع الذى يوجد به المقعد ضمن الجزء
الخامس عشر (شكل ١٨ ب) .

وقد وجدت تذكرة تحمل نقش (Hmikyklia أى نصف
دائرة) مما يشير إلى الجزء الوسط فى الصالة ثم ضريح مقام فى
هذا الجزء بأعلى المدرج ويمكن أن تكون هذه التذكرة لتياترو



(١)

(شكل ١٨)

(٢)

بومبي أو تياترو لبتييس ماجنا في ليبيا فمثل هذا الضريح موجود في أعلى صالتي المشاهدة بهما، إلى غير ذلك من أشكال تحملها أيضا التذاكر الرومانية الخاصة بالسرك والمدرجات .

أفلا نرى في كل ذلك كيف نشأ التياترو وكيف كان مساره لتحديد الهدف منه ووسائله في الوصول إلى كماله في ذلك العصر المتقدم عصر بركليس وحسب هذا شاهدا على أصالة التياترو في اليونان وإن في مصر في العهد اليوناني الروماني بعضا منه . أما في مصر القديمة فلم يبق بها تياترو .

التياترو الرومان

لم ينشأ التياترو عند الرومان أصيلاً بل هو امتداد للتياترو اليوناني ولم يكن كما كان عند اليونان اختراعاً صرفاً تطور من عصر ما قبل الدراما وهو عصر بدائية الجماعة القبلية الدينية التي وجدت في الرقص الطقسي أمام معبد الإله تعبيراً درامياً ثم التطور الذي أجرى عليه بعد ذلك في عصر بركليس وليكورج حتى عصر التياترو الهيلاني عصر الدراما البورجوازية ومسرح الثيروماتا أو المسرح «القصر»، ورغم بساطة المسرح اليوناني الأول فإن له دلالة تاريخية عريضة في العالم كله ولقد هاجر هذا التياتر مع دراما الفارس من مدن اليونان الكبرى في جنوب إيطاليا إلى روما وأصبحت هذه الدراما في إيطاليا في شكل «اتيلينا الاسكانية» Oscan Atellana «الإيطالية أي Osci Iudi (من إقليم كامبانيا) وكذلك أصبح المسرح Scaena Plautus أي مسرح بلاوتوس وفي القرن الأول ق.م. يرتبط المسرح بالتياترون أو الأوديتوريوم صالة المشاهدة فيتكون «التياترو الروماني» في بناء هيكله وظل تراثاً لنا متجسداً في التياترو الحديث .

كان عند الرومان دخيلاً بل هو بدعة، أساسه الدراما المترجمة عن الدراما اليونانية ومنذ أول وجوده في إيطاليا كان مزاجاً للسيرك ومدرجات المصارعة وغيرها من الألعاب التي دخلت اليهم ثم تأصلت عندهم قبل التياترو على عكس ما كان يحدث في اليونان، وعلى ذلك فلم يكن ممثلوه Histriones ذوي مكانة في المجتمع فقد كانوا نجوماً من العبيد وعلى أحسن الأحوال كانوا عبيداً معتوقين

ولكنهم صاروا في العهد الامبراطوري أحسن حالا ولم تكن مهنة التمثيل لها احترام كبير بدليل ان الشباب كما يقول Livius ليفيوس المؤرخ الروماني آخر القرن الأول، في روما يفكرون انه ليس عارا ولا مخجلا ان يقوموا بالتمثيل على المسرح كما انه يخبرنا أيضا ان المؤلف المسرحي اندرونيكوس Andronicus قد اشترك في تمثيل رواياته التي كتبها شأنه في ذلك شأن كل الكتاب المسرحيين في عصره . لم يكن للتياترو في روما تقاليد ولا أسس فقد قام على أساس مسرح الفيلياكس الذي انتقل من مدن جنوب ايطاليا إلى روما الذي كان أساسا للتياترو الروماني ولمسمياته ورواياته التي قامت كلها على الترجمة والاقتباس من الأدب الدرامي اليوناني وكما قلنا فيما سبق عن المسرح اليوناني انه ليس هناك أدلة يمكن الاعتماد عليها تماما في تطور تكوين المسرح وشكله إلا بقايا الآثار التي توجد من المسرح الروماني وما لدينا من وصف المهندس فيتروفيوس Vitruvius في مؤلفاته للتياترو عموما إلا ان هذا الوصف أحيانا يكون مبالغاه فيه كثيرا أو يكون غير كاف ولكن الفكرة الشائعة عند الناس جميعا هي ان المسرح الامبراطوري كان غنيا جدا بجماله الفني وزخرفته المترفة أما المسرح الأول من عهد الشعراء الدرامي بلاوتوس Plautus فكان بسيطا جدا ، ويرتكز العلماء في بحوثهم على وصف أبسط الوسائل التي يمكن بها ان تمثل هذه المسرحيات فأول وأهم ما يميز التياترو الروماني عامة ان مسرحه من الخشب ويسمى (Scaena سكاينا) أو د بروسكاينيوم Proscaenium ، وطبعا الأصل فيها المسميات اليونانية كما ذكرنا ،

فلفظ سكاينامن كلمة Skené وتدل على المسرح كبناء شامل بكل محتوياته وأما البروسكاينيوم فتعني في نفس الوقت في كلا اللغتين المسرح نفسه ثم هي تعني أيضا صورة الخلفية المسرح أو مجرد صورة سواء كانت لخلفية المسرح أو كانت توضع في البيريا كتي periacti كما أوضحنا ذلك في التياترو اليوناني كما أن كلمة الاحتفال المسرحي أو المهرجان باللاتينية معناها Ludus scaenicus .

ولم يكن المسرح مرتفعا كثيرا كمسرح الفلياكس وكان له أيضا سلام من خمس إلى سبع درجات توصله بالاركسترا وهذا هو المسرح الذي قام على أساسه المسرح الروماني الأول فكان ارتفاعه إذن حوالي خمسة أقدام كما يرى فيتروفيوس (2, 6, 7) ولا بد أن يكون لهذه السلام استعمال ما أثناء الأداء المسرحي كمسارحنا الآن وقد ورد في النصوص إشارة إلى منع الغواني من الصعود عليها مما يدل على أن بعض الناس كانوا يلمون باستعمال هذه السلام والصعود إلى المسرح ليراهم الناس من قبيل الاستعراض . وقد كان المسرح عريضا وله بعض العمق والمساحة التي بين المسرح والصفوف الأولى للمقاعد هي الاركسترا عند اليونان وكانت مجالا للكورس وكذلك عرفت عند الرومان المتأخرين فقط بهذا الاسم أيضا رغم عدم وجود الكورس وعندهم كان الموسيقيون يؤدون لعبهم فوق المسرح مع الممثلين ولم تكن لهذه المساحة استعمال مسرحي فأنكشيت إلى نصف دائرة فقط مما أدى إلى اقتراب المسرح من صالة المشاهدة وكان النصف الباقي مستعملا لجلوس الممتازين (2, 6, 7, Vit.) كما تستعمل الآن في مسارحنا كراسي الاركسترا ، وخلف المسرح أي وراء جدار

المسرح الخلفى توجد غرفة الملابس للممثلين وتسمى « بيت الممثلين »
 وكذلك كان المسرح الأول اليونانى فخايط هذه الغرفة كانت تستعمل
 خلفية وراء المسرح ثم كان المسرح محاطا على جانبيه يميننا وشمالا
 بجزء بارز من حائط بيت الممثلين مما يذكرنا بالباراسكينيا
 Paraskenia اليونانية وكان فى هذا الجدار الخلفى أو الخلفية ثلاثة
 أبواب وعلى طرف المسرح عمران مفتوحان يؤديان إلى جناحى
 بيت الممثلين مما اتاح للممثلين الدخول إلى بيت الممثلين (الكواليس
 أو البوستسكاينا Postscaena) كما سنوضح ذلك بعد قليل ، من
 خمسة أبواب من المسرح أو المنبر puipitum كما عرف فيما بعد ،
 ويفترض بعض العلماء متانة هذه الأبواب الثلاثة لتعرضها دائما إلى
 طرق شديد عليها اثناء الاداء المسرحى وبعضها فيما عدا باب الوسط
 كان بابا وهميا أو صوريا وكان بيت الممثلين الذى يحتوى على
 غرف الملابس وغيرها من مستلزمات المسرح غير مرتفع كثيرا
 وله سقف بسيط وفى هذه الفترة الأولى لم يكن للمسرح سقف
 والشئ المستديم الوجود على المنبر هو المذبح الذى كان يذكر فى
 مناسبات كثيرة ولم يكن هناك مناظر مسرحية فى أى دراما وكان
 المسرح أيضا خلوا من الستائر ولهذا فقد كانت خلفية المسرح
 (أى جدار بيت الممثلين) عارية دائما ويبدو خلوا من الستائر
 ولهذا فقد كان المسرح دائما يبدو فى هذه الفترة بسيطا جدا أى
 بدائيا فلا مناظر ولا يوجد أى دليل على وجود طريقة ما تبين
 كيفية اخراج الرواية كما رأينا عند اليونان إلا نص الرواية الذى
 يتكلم فيه الممثل وعلى كل حال فهنا نجد الأمر يختلف عن التياترو

اليوناني فالأخراج المسرحي عند الرومان موكول إلى مخرج لا كما كان عند اليونان فالخراج هو المؤلف اليوناني الذي كان على علم تام بما كان عليه المسرح ومدى استعداداته وكان نفس المؤلف المخرج يزيد بل ويخترع ما كان يريد من أدوات لروايته كما رأينا، أما في روما فالأمر كله غامض وليس لدينا مثل على أن المؤلف كان يتفاهم مع المخرج ويشاوره في كيفية العمل ويشرح له كيف يكون الأخراج مسرحيته أو ما يلزمها من مناظر .

ويرى بعض المؤرخين أن المسرح بالنسبة لليونان والرومان كان يمثل الشارع المكشوف أو أي مكان خلوي مكشوف آخر ويعتبر النظارة جموع على الناحية الأخرى من الشارع أمامهم مباني البيوت وأي مشهد يجري تمثيله يجب أن يتخيلوا أنه يجري في الهواء الطلق وليس تحت سقف ولكن وسائلهم في تصوير ما يجري في داخل البيوت كانت بدائية فيمكن أن يصف الممثل المكان كما أشرنا إلى ذلك عند الكلام عن اليونان وقد كان وصف هذه المناظر على لسان الممثل أفصح وأكمل تبياناً من أي منظر ولكن تفكير بعض المؤرخين المسرحيين في أن كل ما كان يمكن عرضه على المسرح في منطقة البحر الأبيض المتوسط كان يمكن تمثيله في الأمكنة المكشوفة أمر لا يمكن الأخذ به إذ لا يمكن أن يعقل أن تتجنب كل الفصول والمواقف التي تمثل في داخل البيوت والواقع أنه تنقصنا تفاصيل كثيرة عن طريقة الأخراج إلا النادر ورغم أننا تكلمنا عن المسرح اليوناني وذكرنا المسرح الدائري أي Ekkyklema الذي يمكن به الكشف عما كان يجري من حوادث

في داخل البيوت إلا اننا أشرنا أيضاً إلى ان ذكر أى شيء يعرض على المسرح ليس معناه أن هذا الشيء يوجد فعلاً فأحياناً يترك المنظر الذي لا يمكن وجوده لنتخيله من خلال كلام الممثل وحركاته وذكرنا مثلاً لذلك بالليل الذي يمكن تصويره عندما نجد الممثل يحمل مسرحية أو يعلق مصباحاً على المسرح يضيء ثم من كلام الممثل وحركاته يمثل حالة الظلام والبحر أيضاً يقوم بالكلام والوصف للمركب وهياج البحر ثم يتمايل الممثل ويتحرك كأنه في مركب يلعب بها الموج وهكذا .

فالامر في هذا الطور المتقدم كان من السذاجة والبدائية في كل شيء حتى كان العرض! يبتدىء بمسرح خال من كل شيء ثم يأتي الأشخاص خارجين من المنازل أو المداخل الجانبية للشارع ويبدؤون في التمثيل وفي النهاية يخرجون إلا واحداً منهم يقف ويخطر النظارة بانهاء العرض ثم يطلب منهم التصفيق وعندما يخرج هو يخلو المسرح ليعد لرواية أخرى وهكذا .

ولكن تلك البدائية لم تتطور بالسرعة التي وثب بها التياترو اليوناني العتيق فقد كاد ان يكون التياترو في اثنينا كل شيء بالنسبة لشعبها المتوثب للمعرفة والتفكير والأدب والعلم فالتياترو والأوديون والجنائز هم محور حياتهم العقلية والبدنية بل هم قوام جامعاتهم يجتمعون فيها بفلاسفتهم وكتابهم وشعرائهم وأهل الرأي فيهم يأخذون عنهم ويتناقشون معهم تجمعهم أكاديمية ديمقراطية انسانية أو هي الليسية (ليكيون Lukelon أى Lycée) يدرسون فيها الفلسفة والأدب والعلوم والفنون والموسيقى كما سنرى فيما بعد .

أما في روما فيرى الشعب في التياترو شيئا للتسلية لا فرق بينه وبين أحط ما يتسلى به من مصارعة ومهاجمة الحيوانات المفترسة لآدميين عزل في المدرجات بل ربما كان الشعب يفضلها على التياترو فهذه الألعاب كانت المفضلة عند الرومان عرفوها قبل الدراما ولها عندهم منزلة لم تكن للتياترو الذي كان بالنسبة لهم شيئا غريبا مستوردا من الخارج فكان الشعب ينصرف عنه في أول الأمر أما الطبقة الممتازة المثقفة فكانوا مغرمين بالمسرح وكانوا يستمتعون بالدراما حتى بلغت اليونانية ولكن هؤلاء لم يكونوا الشعب .

تكلمنا عن المسرح الروماني الأول Scaena وهو أحد قسمي التياترو الروماني الخاص بالممثلين وفوقه يتم الأداء المسرحي وأما القسم الآخر فهو الجزء الخاص بالمشاهدين الذي يسمى كاويا Cauea أو الأوديتوريوم أو التياتروم Theatrum وقد نفى بعض مؤرخي التياترو أن صالة المشاهدين الأولى كان بهامقاعد أما ليفي Livy فقد ذكر هذه المقاعد في النصف الأول من القرن الثاني ق.م وكان يقصد بهامقاعد لأعضاء السناتو . وفي سنة ١٣٩ ق.م أمر القنصل لوبيدوس ببناء تياتروم ومسرح قرب معبد أبولو Theatrum et proscaenium ad Apollonis فكلمة تياتروم تعني التياترون باليونانية أو الأوديتوريوم أو ما يسمى باللاتينية أيضا Cauea أو Cavea . ولكن هذا التياترو والمسرح كانا مؤقتين فلم يبن التياترو الثابت الدائم قبل ٥٥ ق.م بناء بومبي القائد الروماني كما يحدثنا بذلك المؤرخ تاكيتوس Tacitus في (حولياته Annals ١٤ ، ٢٠٠) إذ يقول أن المشاهدين إلى وقت طويل كانوا يرغمون على الوقوف حتى لا يضيعوا اليوم كله متعطلين إذا جلسوا ، وكان هذا ما يحدث أيضا

بالنسبة للتياترو المقام أمام المعبد المنفصل القائم بذاته فقد عرفنا ان التياترو لم يكن دينيا عند الرومان كما كان عند اليونان فهو وان كان يقام ضمن الملاهى الأخرى فى روما فى اعياد الآلهة إلا انه لم يكن مرتبطا كما يفهم اليونانيون ارتباطا وثيقا بالدين وعندما دخل روما جديدا أصبح ضمن الملاهى الموجودة وكان يقام معها وفى أماكنها ، ان من المنطق ان تقتصر اما كن المشاهدة على الحكام واعضاء السناتو من الطبقة الممتازة المثقفة ولكن باقى الجمهور لم يكن يهتم بالتياترو بل ولا يعرفه ولا يقبل عليه بما كان سببا فى عدم الاهتمام بتنظيم خاص من اجلهم فبعد التياترو عن اى فكرة اصيلة ثقافية او تعليمية أو دينية بالنسبة للشعب كان داعيا ان يعمل الحكام على عدم اطالة مكث الجمهور فى التياترو بان ارغموهم على الوقوف كما قال تا كيتوس ومن هنا كان عدم الاهتمام بمجلوس الشعب فى التياتروم اى صالة المشاهدة البدائية وكان الأمر بالنسبة للشعب مثل ما يحدث فى أى بلد الآن فى دائرة ملاهى مجتمعة فى مجال واحد فنجد الجمهور ينتقل من ملهى إلى آخر بدون فكرة أو هدف معين إلا مشاهدتها والمتعة ويظل متنقلا بينها حتى ينصرف وطبعاً كانت هناك بعض الملاهى التى يحبها الجمهور ويفضلها وخاصة السيرك فى روما والالعاب المصارعة إلا ان التياترو بكل اسف لم يكن يهتم به أحد إلا القلة القليلة ممن يعرفونه من الطبقة الممتازة المثقفة واعضاء السناتو من الحكام والعائلات الكبيرة أما الشعب فكان لا يأبه به وكان ينتقل بين الملاهى ومنها التياترو ، خصوصا وانها كانت بالبحر للجميع ولكن من بين الشعب ايضا وجد اناس قليلون جدا

من العبيد الذين عاشوا في جنوب إيطاليا ويعرفون اليونانية كانوا يحبون ان يشاهدوا المسرحيات وكان هؤلاء الناس القليلون فيما بعد هم نواة جمهور التياترو، ومن السهل تصور ذلك في الموالد عندنا الآن وما يقوم فيها من ملاهى وندوات وتسالى اخرى والناس يدخلون كل مكان يتنقلون بينها وكما يفعل الجمهور ايضا في مدينة الملاهى (لونا بارك) إذ يجد نفسه في ساحة مليئة بمختلف الملاهى يحاول رؤية كل قسم موزعا وقته بينها جميعا ورغم ذلك فقد كان بينهم من يأتى قاصدا مكانا معينا يفضله على غيره ويأتى خصيصا له ثم يقضى فيه الوقت كله وكان وضع التياترو حتى الذى يقام أمام المعابد لا يختلف عن بقية الملاهى في هذه الاحتفالات الدينية فالثقافة الدرامية كما ذكرنا والجمهور الذى يهتم بالدراما ويتردد على التياترو كما كان فى اليونان ويواظب على تتبعها اربعة أيام متوالية فى كل من عيدى ديونيسوس يرى فيها حوالى ١٧ مسرحية ويسمع حوالى ٢٠ ألف بيت من الشعر . كل هذا لم يكن منه فى روما الا النذر القليل فى هذا الوقت المتقدم جدا عند بداية نشأة التياترو فكان جمهوره قليلا يكاد لا يذكر . ومن هنا كانت محاولات القائمين عليه جاهدين فى اجتذاب الناس اليه واللجوء لكل وسيلة فى محاولة استبقاء الشعب فى التياترو حتى نهاية التمثيليات كما سنرى ففكرة وجود المقاعد للجميع والاهتمام بنشر الصوت داخل الصالة للمشاهدين أتت بالتدريج شيئا فشيئا . وان التطور فى ذلك كان بطيئا مرتبطا بتكوين جمهور التياترو الذى كان يتزايد ببطء شديد أيضا حتى تعود الشعب على التياترو فى العصر الإمبراطورى وهذا أيضا ودائما كان شديد الاتصال بتطور

الدراما وازدياد تعبيرها عن البيئة الرومانية أكثر من ارتباطها بالأصل اليوناني الذي كان سائدا في هذه الفترة اذ ان التياترو الأول في روما كان يوناني الأصل والصورة فهو امتداد للتياتر اليوناني على أرض جديدة في فترة اضمحلال .

ان ذكر النصوص القديمة لمقاعد المشاهدين أو مقاعد في مكان عرض في التياترو الأول *spectacula* (بجانب معناها المعتاد اي عرض مسرحي) كما تدل أيضا كلمة *Ikria* اكريا اليونانية على مقاعد التياترو اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد ، كان كما اعتقد منصبا على مقاعد الشرف أي *proedria* المعدة لمن لهم امتياز الصدارة من الحكام وأعضاء السناتو في مقاعدهم الأمامية قريبين من المسرح في حين الاركستر اليونانية القديمة يرون الممثلين ويسمعونهم بسهولة ووضوح أما باقي الصالة فلا اهتمام بأمر مقاعد لها ولا اسماع الصوت فيها ، ولذا فمن المعقول ظهور جمهور قليل من بين أفراد الشعب يتحول إلى جمهور صغير للتياترو لا ينتمي للطبقة الممتازة الحاكمة في مقاعد الشرف وليس له حق مشاركتهم فيها يحضرون معهم كراسي يجلسون عليها . وعندما ابتداء الاحتكاك المباشر للرومان باليونان عندما غزوا هؤلاء اليونان بنى التياترو في روما مزودا بالمقاعد الخشبية على النمط اليوناني في ١٥٢ قبل الميلاد ثم بعد ذلك سنة ٥٨ بنى الرئيس *Amelius Scaurus* تياترو يحتوي على ديكور وزخارف منها ٣٠٠٠ تمثال من البرونز وعدد مقاعده حوالي ٨٠ ألف مقعد ثم سنة ٥٥ ق . م بنى بومبي أول تياترو من الحجر في روما ثم بنى تياترو *Cornelius Balbus* سنة ١٣ ق . م وكانت مقاعده ١١ ألف مقعد ، ثم بنى تياترو آخر

وهبه اغسطس لابن أخيه Marcellius وسمى باسمه وكان يسع
٢٠ ألف مقعد واعتقد ان كل هذه الخطوات الواسعة على طريق
التياترو في ايطاليا تدل على انتقاله من مرحلته البدائية وكان جمهوره
بين افراد الشعب ناس قليلون جدا بعيدون عن طبقة الممتازين من
الحكام واعضاء السناتو ومن المثقفين وأما بقية الشعب فلم يهتموا
حتى بالانتظار حتى انتهاء أى رواية وسرى كيف سقطت روايات
جيدة بسبب عدم انتباه الجمهور اليها ومغادرته التياترو قبل اتمام
تمثيلها ولذلك فقد كان المشتغلون بالعمل المسرحي من شعراء
مؤلفين وممثلين يهتمون كثيرا بالمحافظة على النظام ومنع التهرج
والسكينة ويطلبون من الجمهور عدم مغادرة التياترو إلا بعد انتهاء
التمثيل وكان دأبهم هذا ناتجا عن اقتناعهم بما يعملون وعن
اخلاصهم لفكرة التياترو ومحاولتهم نشر الوعي الدرامي بين
الشعب الروماني كما سرى والحق فان ابتداء قيام التياترو في ايطاليا
كان واجب تمكينه من الصمود وتثبيتته في روما رسالة هؤلاء
الشعراء والممثلين والعاملين معهم مما جعلهم يتحملون الاستغلال
والفقر والمعاملة السيئة التي كانوا يعانون منها وقد كلفهم قيامهم
بإداء رسالتهم ونجاحها وازدهار التياترو في العصر الامبراطوري
ثمنا باهظا فإذا عرفنا ان على مدى عهد طويل من ٢٤٠ - ١٩٠
قبل الميلاد كان اطول وقت يعملون فيه طوال سنة الاعياد كلها
اسبوعا واحدا فقد كان للإداء المسرحي أى الاحتفالات المسرحية
ludi scaenici في سنة ٢٤٠ ق. م يوم واحد طوال السنة ثم زيد
عدد أيامهم إلى اربعة سنة ٢١٤ ق. م في الاحتفالات الرومانية

Ludi Romani وفي سنة ٢٠٠ ق.م اضيف اليها يوم آخر في الأعياد الشعبية Ludi Plebei حوالى سنة ١٩٠ ق.م اصبحت ايام الاحتفالات المسرحية سبعة أو ثمانية أيام على طول العام في روما القديمة وربما كانت تمثل أكثر من رواية في يوم واحد ولكن ذلك لم يخفف من ضنك الحياة التي يعاني فيها شظف العيش والتضور جوعا هؤلاء المسرحيون طوال سنة لا يعملون فيها إلا سبعة أو ثمانية أيام — وربما اضطروا إلى العمل في مجالات الميموس mimus أو الكوميديا الشعبية والفارس والأتلانا Atellana مثل الشاعر بلاوتوس Plautus وكان الممثلون يقومون بتسليّة العامة وخدمة الأغنياء في المسارح الخاصة في أيام الشتاء كلها اتاحت الفرصة لهم بالرقص والغناء والهزل وكانوا يؤلفون الهزليات والمدائح لهم أيضا في حدود طاقاتهم الفنية وسرى فيما بعد أن فترة الاحتفالات المسرحية زادت كثيرا ولكن في هذا الوقت المبكر كان وقت كفاح للمسرحيين المؤمنين بالتياترو ولكي نقدر ما عاناه هؤلاء الشعراء الذين لم يكن لهم مورد إلا اقلامهم وسيلة لعيشهم إلا أن هذه الوسيلة لم تكن تدر عليهم ثروة مطلقا فقد وقع هؤلاء الشعراء المفلسون لشدة حاجتهم لبيع مسرحياتهم نهبا لعوامل ثلاثة أولها الشعب الذي يريد أن يتسلى على حساب غيره . ثانيا الحاكم الذي يطمع أن يحصل بماله على كسب شعبي بين الناحيين . ثالثا المنتج الانتهازي الذي يتحكم في الإنتاج الدرامي وكيف يستفيد من هذه الظروف ظروف الشعب الذي يبحث عن التسلية وظروف الحاكم الذي يريد الدعاية وتملق الجماهير ثم ظروف الشاعر المفلس

المتلف على ثمن الاتاج فيدفع له المنتج ثمنا بخسا يشتري به انتاجه
 ويستولى عليه ملكا له ويسترد به تقوده مضاعفة من مال الحاكم
 الذى يدفع له عن طيب خاطر في سبيل اطماعه السياسية . وقد يبيع
 المنتج الرواية إلى منتج آخر بزيادة في الثمن وعلى كل حال فان
 احتفاظه بالرواية متوقف على قيمتها التجارية إذ ربما يعاد عرضها
 فقد قال الشاعر بلاوتوس في مقدمة إحدى رواياته المتأخرة —
 Casina « ان الروايات القديمة مثل النبيذ يزداد جودة كلما قدم
 العهد عليه لان الرواية الجديدة رديئة » وربما كان قوله هذا لسبب
 اقتصادى وفائدة مادية تعود على الشاعر أيضا من إعادة عرض
 روايته وكانت الشائعات تهتم الشاعر تيرنكي بانه يريد إعادة مسرحياته
 ليحصل على اجر جديد لها . وقد كان المنتج أيضا يقوم باداء المسرحية
 ويمثل فيها مع بقية جماعته أى فرقة الممثلين Histriones التابعين له والذين
 يطلق عليهم أيضا اسم المغنيين Cantores ، فالممثل يحب ان يغنى أيضا ومن
 مقدمة بلاوتوس لرواية اسيناريا Asinaria عرفنا أن هؤلاء العبيد
 أى الممثلين كانوا يكونون فرقة grex وكان لهم Dominus أورتيس .
 وكان يوجد بجانب المنتج المخرجون الذين يقومون بإنتاج المسرحية
 وإخراجها ويسمون Conductores ثم معهم شخص آخر يسمى
 خوراجوس Choragus أى الشخص الذى يؤجر الملابس للممثلين .
 انه من المؤسف ان نرى العمل المسرحى ورجاله عند الرومان
 نهبا للاستغلال التجارى وسوء الحال فيينا يكرم اليونانيون ممثلهم
 ومؤلفهم وكل القائمين على العمل المسرحى لشدة إعجابهم بهم
 وتقديرهم للثقافة الفنية كان الرومان ينظرون للممثلين نظرهم لطبقة
 دنيا وحرموهم من حقوقهم المدنية واسقطوا اسمهم من سجل قبائلهم

أو ان قبائلهم لم ترعنى بهم اعضاء معهم فيها لدرجة ان الامبراطور
تراجان (القرن الثاني م) اخرجهم من روما باعتبارهم منحرفين ورغم
حالة الممثل هذه من الذل والعبودية من الطبقات الاجتماعية إلا ان
منهم من شذ عن هذه الحال فالممثل الكوميدي روسكيوس
Roscius صديق كيكرو Cicero الذى كان يراه جديرا بأن يكون
سنا تور حتى ان سوللا Sulla قد جعله فارسا ، ذلك الكوميدي
الذى بدأ عبدا جمع ثروة طائلة من مهنة التمثيل وكان يقوم بتدريسها
والف كتابا فيها، ثم أن ايسوبوس Aesopus — الممثل التراجيدي زميل
Roscius ومعاصره قد ترك ثروة تقدر بعشرين مليون esterces
(نقود جمهورية من الفضة) من ذلك نرى ان مهنة التمثيل لم تكن حائلا
دون التقدم الاجتماعى إلا ان الفرق بين مثل هؤلاء والكوميديين
الشعبيين Mimologoi كان شاسعا حتى ان الفارس Laberius
لايريوس — وهو المؤلف الكوميدي الشعبى الكبير قد أحس
بالمهانة عندما ارغمه قيصر على ان يقوم بالتمثيل فى إحدى رواياته
كما سيأتى ذكره .

وقد كان التنافس بين الفرق التمثيلية على أشده فكان كل ممثل
فى هذه الفرق يبذل قصارى جهده وقد ظهرت مصادر تثبت ان
جوائز كانت تقدم لهذه الفرق المتنافسة أو لأفراد الممثلين منها وقد
كانت هذه الجوائز مدعاة للتحايل على الحصول عليها بكل الوسائل
فنسمع انهم كانوا يحضرون مؤيدين لهم يصفقون لهم ويقومون
بإبداء استحسانهم بشتى الطرق من خطابات للتشجيع وأحيانا
بمحاولة رشوة الحكام . ويقال ان الرئيس كراسوس ديوس

Crassus Diues سنة ٢١١ ق كان أول من قدم التيجان الذهبية
والفضية جوائز للفرق الدرامية ، ولذا كان يقول الشاعر بلاوتوس
ان التمثيل الردىء يسقط رواية جيدة وكان ترنسكى Terence يقول
ان التمثيل الجيد يكون سيئاً فى نجاح رواية رديئة نجاحاً
لا تستحقه .

وكان الشعب كله من كل الأعمار وكل الطبقات حتى النساء
يدخل التياترو، وكان الدخول مجانياً وفى أول العهد بالتياترو لم تعرف
التذاكر فكان ظهورها فى العصر الامبراطورى ، وكما قلنا كان
الجميع يطلب التسلية تراهم يضحكون ويتشاجرون وينادى بعضهم
بعضاً ويضحكون ويتضاربون على الكراسى ويحتجون لعدم سماع
الصوت وخصوصاً فى الصفوف الخلفية العليا ، والحكومة نفسها
لم تلق بالا لحفظ النظام رغم حرصها على سماع مايجرى على المسرح
فقد كانت الاحتفالات كلها تحت رقابة الدولة كما سنذكر ذلك عند
الكلام على رقابة المسرحيات ، فكل الاحتفالات والأعياد تبدأ
بمراسم العبادة الرسمية ، وهى باستمرار تحت رقابة الدولة والحكام
ومصاريفها تقوم بها الدولة أو الحاكم القائم أو أفراد أغنياء غير
هؤلاء . فإذا كان الهدف من هذه الاحتفالات العامة كسب الشعبية
ورضاء العامة فنجد هؤلاء الذين يقومون بها يسخون عليها بأموالهم
حتى يحصلوا على تلك الشعبية بين الناس ولا سيما ان هذه الأعياد
كانت مجالا يوجد فيه كثير من الناحبين الأمر الذى من أجله يتفانى
الممولون فى إدخال السرور عليهم ، أو اغرائهم بالتسلية ليحصلوا
على أصواتهم مما جعل لهذه الاحتفالات صبغة سياسية إلا ان

التياترو كما يبدو لم يكن يستعمل لهذا الغرض السياسى . ان فرص
 الجمهور لرؤية التياترو كانت فى الاعياد التى تقام أثناء الصيف وأما
 فى الاعياد التى تقع فى الشتاء فكان المغرمون المتحمسون للتياترو
 يقتنعون بالتياترو الخاص فى الفترة بين نوفمبر إلى مارس إذ كان
 من الطبيعى أن تتوقف الاحتفالات التى تقام فى الهواء الطلق كما يخبرنا
 جوفينال (Juvenal ٦٧/٦ — ٧٠) ، أى التمثيل أو المسرح الذى
 تقيمه العائلات الغنية فى منازلهم أمام ضيوفهم كما سيأتى ذكره .
 كان بعض الذين يرشدون النظارة إلى المقاعد يساعدون على حفظ
 النظام قليلا ولكن العبء كله يقع على مؤلف الرواية والممثلين وهم
 الذين يهمهم وحدهم نجاح العمل إذ كانوا فى ضيق شديد وحاجة
 ماسة فكان سقوط أى رواية لأى شاعر معناه التضور جوعا كما
 كان يقول الشاعر ترينكى Terence فقد سقطت بعض الأعمال
 المسرحية بسبب عدم تركيز الجمهور وحرصه على الاستماع إلى
 الأعمال الدرامية، فمننا نجد الشعب غيره فى اليونان وغيره عندنا اليوم
 فى اليونان كان الشعب حريصا على التياترو وله قدرة على الحكم على
 العمل المسرحى، وعندنا اليوم كل واحد يحرص على ان يأخذ بقدر
 ما يدفع وزيادة على ذلك فإن لدينا الآن وسائل تساعد على التركيز وانتباه
 النظارة إلى التمثيلية بتسليط الأضواء على المسرح والممثلين مما يجعل
 الانتباه كاملا لكل الأداء المسرحى، وهذا يساعد على تقدير العمل
 الدرامى تقديراً صحيحاً ، فى روما سقطت رواية هيكيرا Hecyra
 للمؤلف تيرينكى Terence فى أول عرض لها لان النظارة فضلوا
 الذهاب إلى سيرك مجاور ليشاهدوا راقص الحبل واثنين من

الملاكين ، وفي العرض الثاني لهذه الرواية بدأ العمل بنجاح وفجأة شاعت بين جمهور المشاهدين أخبار بدء عرض مشهد للمصارعة في الملهى المجاور فانفضوا من التياترو . هذا فارق كبير واضح بين التياترو اليونانى الذى كان فنه وهدفه الروحى من أهم مشاغل الدولة واهتماماتها الأولى وإشرافها على ما يعرض فيه عن طريق رجال الدين والرسميين ، المدنيين وتكريمها للقائمين عليه وبين ما رأيناه فى روما من اعتبار التياترو وسيلة للتسلية لا يعبا للجمهور به إلا بقدر قياسه بالملاهى الأخرى التى لا تقوم على أساس خلقى . وفى هذه الفترة الأولى للمسرح لم تكن فيها الثقافة اليونانية قد انتشرت بين الشعب الرومانى ، نجم الجمهور فى آخر الصفوف التى لم توضع على أساس على كما كانت عند اليونان للامجاع ونشر الصوت وتنقيته والتى لم تهتم الدولة بإعداد مقاعد كافية للجمهور فيها خطأ ثم هرج النظارة الذين لا يهتمون بالعمل الدرامى قدر اهتمامهم بأنفسهم ومشاجراتهم ، فقد كان أقل حادث أو شيء غير عادى كوجود رجل من البارزين أو خصم حزبى أو ظهور غانية تستعرض جمالها أو مشاجرة أو أى شيء يحدث مثل هذا كان يصرف الجمهور عن المسرح وفى ذكر بعض النصوص ان أحد القائمين بالقاء التقدمة المسرحية كان يصرخ ليجعل نفسه مسموعا وسط ضوضاء المشاهدين ثم يغضب من هذه الحال ويعلن انه لن يفجر رثيته من أجلهم . ثم ان ما كان يثير الجماهير ويؤثر فيهم جداً هو الجوع والعطش فلم يأبه أحد من المشرفين على النظام ان يرتب وسيلة لذلك وتوفير ما يلزم الجمهور من شراب وطعام بعكس ما كان يجرى عند اليونان

فمشكلة الأكل والشرب في التياترو القديم كانت في روما فقط ،
فعند اليونان كان النظارة يحضرون معهم أكلهم وأحياناً يقدم
الخوريجوس أو المكلف بأمر المسرح في اليوم الخاص به النبيذ
والفطائر للمشاهدين من الفقراء حرصاً منه على توفير الراحة لهم في
وقت تفرغهم كما ذكرنا سابقاً ، أما عند الرومان فكانوا يقولون
للنظارة لا شيء يشبع أو يطفىء ظمأهم إلا المسرحية التي
تعرض أمامهم .

ان مشكلة الأكل والشراب كانت في روما فقط ، ففي أثينا
كان حتى الفقراء يعطون النبيذ والفطائر ، وقد عثر على نص
يذكر ان في أثناء التمثيل يقدم الباعة المتجولون النبيذ للنظارة وكذلك
المأكولات (Philochoros ap. Athen. P. 464E) في التياترو واليوناني ،
ولكن الجمهور اليوناني كان يعد العدة للهزجانات المسرحية حتى
لا يعكر أي شيء صفوه فالمسرح متعته الروحية والعقلية وهو الذي
أنشأ وطوره بنفسه فكان في دمه ، يحفظ شعر رواياته عن ظهر
قلب ويشجع الشعراء ويكرمهم ويعاقبهم أحياناً فهو يحس بكل كلمة
تقال فيه أما عند الرومان في فترة ابتداء نهوضه كان الامر جديداً عليهم
وعلى المشرفين على التياترو أيضاً إذ لم تتوفر لديهم الكفاية
والدراية اللازمتان للنهوض بالموقف إلى المستوى اليوناني ثم ان من
كان على علم من شعراء الطليعة كانوا قلة أمام هذا النقص المريع
انهم أرادوا أن يعرفوا الناس به فكانت مهمتهم صعبة غير هينة
ومهما كان الامر ، ففي عهد الامبراطورية عندما انتشرت رقعة
الغزو الروماني في العالم الهيلاني وأخذوا بثقافة الحضارة اليونانية

أكثر فأكثر برز دور التياترو وزاد اهتمام الناس به ، وحرص
الآباطرة على بنائه وتحسينه حتى لنجد المناظر المسرحية مرسومة
على الموزايكو في بيوت الرومان المثقفين وفي الأبنية العامة ، مناظر
أصولها في الأدب الدراى اليونانى ، ولم يقتصر الأمر على بيوت
النابيين فقط ، بل بذل مجهود لنشر الثقافة المسرحية بين الشعب ،
فظهرت من الاكتشافات التى تمت فى مدينة اوستيا Ostia بجوار
مصب نهر التير وعثر فيها على مخزن يحتوى على ٢٠٠ مائتى قالب
مزدوج من الفخار غطاء وإناء ، أى وجه وظهر للفطائر . القالب
سمته فطيرة وزن رطلا ، وكان من الممكن خبز ٢٠٠ فطيرة دفعة
واحدة وهذا عدا ما وجد من أواني وبعض لوازم أخرى لهذه
العملية وبجوار هذا المخزن وجد فرن الخبز مما يدل بالتأكيد على ان
هذا لإعداد لبيع المأكولات للنظارة اثناء العرض الدراى وهذه
الفطائر تحمل مناظر مسرحية مزدوجة أى ممثلة على الظهر والوجه
فعلى الوجه نجد المنظر امامى يرى فيه الانسان وجوه الأشخاص
اما على الظهر فنجد منظرا خلفيا أى يرى فيه الانسان ظهور
الأشخاص أنفسهم وكأنما المنظر مجسدا يرى ظهره ووجهه على وجه
الفطيرة وظهرها وهذه الفطائر كانت تباع للجمهور مع النبيذ العادى
أو النبيذ الحلو وتمثل تلك المناظر مواقف مسرحية تراجيدية فمثلا
منظر لسيدة راكعة أمام شاب ربما يمثل شخصية كليمنسترا تتوسل
إلى اخيل لانتقاذ ابنتها افيجينيا من رواية افيجينيا Iphigenia
فى ميناء أوليس Aulis للشاعر اليونانى يوريبيدس وقد اتت إلى ميناء
المدينة وكانت أمها تظن أنها اتت لتزوج من اخيل ولكن يخبرها

الخادم أن افيجينيا ستقتل بدلا من الزواج وهكذا يمثل المنظر على
الفطيرة هذا المشهد التراجيدى . ويمكننا أن نتصور هذا الكمك
يباع لمناسبة عرض هذه التراجيديا المقتبسة باللاتينية للتياترو
الرومانى ثم ان بعضا من هذه القوالب الفخارية بالمتحف البريطانى
تحمل مناظر كوميدية مثل منظر العبد الجالس تحت قدمى سيدة مضطجعة
على سرير وقد وجد مثل هذا القالب فى سوق اثينا العامة (الأجورا)
ولكنه يحمل كلمتي « كوميديا وبيلا دس Pylades » باللغة اليونانية
فى رواية أورستيس Orestes ليوريبيدس كان بيلا دس هذا صديقا
لأرستيس وقد كانت صداقتهما مضرب الأمثال وقد زوجه
أرستيس اخته الكترا اطاعة لأمر الاله ابللون رغم ان الكترا
متزوجة من فلاح فقير اضطرارا ويرى مفسر هذا النص انه ربما
يكون هذا الشخص الجالس تحت قدمى الكترا هو الزوج الحزين
وقد وجد هذا المنظر ايضا على المسارج الفخارية ومنظر آخر يمثل
الكترا وأرستيس نفسه وقد أمسك كل منهما سيفا يحمى به
نفسه ضد من حكم عليهما بالإعدام من الارجوليديين وأيضا منظر
لأحد الممثلين التراجيديين وجد مثلا على قوالب الفطائر والمسارج
ويوجد احدها فى الاسكندرية .

هذه المناظر الدرامية التى تمثل على الفطائر التى تباع للشعب
فى التياترو إنما تدل على ان التياترو قد أصبح معروفا بينهم وان
الشعب قد اقتنع به وفى نفس الوقت فإن تلك المناظر تمثل على شئ
هام جدا بالنسبة للناس وتحت ناظرهم يشتهونه ثم يأكلونه ان ذلك
دعاية بين الشعب تدل أيضا على أن الثقافة الدرامية أصبحت لهم

الجميع والا لما كانت لها شيوع بين الشعب في اشكالها المتعددة من
موزايكو وتمائيل صغيرة ومسارج وغيرها من نثار وحجر
وعظم وعاج يقبل عليها الشعب ويقتنيها حتى مثلث أيضا مجسدة على
الكعك . ولكن في أول الأمر عندما كان الشعب يعتبر التياترو
اداة تسليية كالسيرك والعباب المصارعة في المدرجات (الانفيثيا ترون)
كان الشعب غير مقيد نحوه بأى ارتباط أو تقدير الا من طبقة
خاصة ولم يكن للنظام فيه احكام حتى ان الشخص ليفقد مقعده
اذا تركه لحظة واحدة. كان من الصعب جدا ان يترك احد المتفرجين
مكانه وقد قيل ان قيصر ساءه ان يرى فارسا يشرب وهو جالس
في مقعده بالتياترو فارسل من يقول له ان قيصر اذا اراد الشراب
ذهب إلى منزله فرد الفارس على الرسول يقول نعم ولكن
الامبراطور إذا ذهب إلى منزله فلا يخشى ان يأخذ أحد مكانه .

نظرية هوراس

وتقسيم الدراما إلى خمسة فصول

كانت فترة العرض المسرحي للرواية ساعتين ومن يريد الخروج عليه أن يسرع بمغادرة التياترو قبل ابتداء الرواية الأخرى وهذا يعرض سؤالا فيما إذا كانت هناك فترات استراحة أثناء عرض التمثيلات نفسها؟ المعروف أن المسرحية كانت من خمسة فصول وقد قامت هذه الفكرة على قانون (هوراكي) هوراس Horace الشاعر اللاتيني (٦٤ ق م - ٧ م) إذ يقول: لتكن المسرحية أو القصة fabula من خمسة فصول لا تنقص ولا تزيد عنها حتى إذا ما عرضت تمنى المرء أن يعاد عرضها، (De Arte Poetica سطور ١٨٩ وما بعده) وهذه هي الرواية الناجحة في رأيه إلا أن فارو Varro قد ذهب إلى أبعد منه فشمّل بهذا التقسيم المسرحية اليونانية apud graeco ipsos ويؤيد هذا ما نجده من صدى لهذا التقسيم بعد هؤلاء بزمان طويل فيما أتى من ذكر في حديث الامبراطور ماركوس أوريليوس إلى نفسه، وقد كان أحد عمد الفلسفة الرواقية الثلاثة: سينيكا Seneca وإبيكتيتوس Epictetus الفيلسوف العبد الفريجيّ وقد بلغت هذه الفلسفة قمة ازدهارها على أيديهم - فيقول الامبراطور في كتابه الثاني عشر، الفقرة ٣٦ السادسة والثلاثين: أيها الرجل انت مواطن هنا في هذه المدينة العالمية فما ضرك لو عشت خمس سنوات أو مائة سنة؟ فالكل في

ظل قوانينها يعاملون بالمساواة فأى مانع إذن ان اتى موتك لا على يد طاغية أو قاضى ظالم بل اما بتك الطبيعة *Physis* التى أوجدتك فى هذه الدنيا فالأمر كما لو ان احد الرؤساء المسئولين عن التياترو قد اتاح العمل لممثل كوميدى ثم ابعده عن المسرح قبل نهاية الرواية فيقول الممثل ولكنى لم أقم بأداء الخمسة فصول *Ta pente meré* بل اديت ثلاثة فصول فقط . حسنا يمكن فى الحياة ان تكون ثلاثة فصول دراما كاملة *Ta tria holon to drama* ، وكذلك نجد لو كيانوس يقول عندما لاحظ احد البرابرة (رجل غير روماني) انه قد أعدت خمسة اقنعة لراقص واحد ، يقول لو كيانوس : لقد كانت فصول الدراما بمثل هذا العدد *Tosoutôn merôn to drama* (الرقص - ٦٦) وانا لنجد فى ذلك دليلا واضحا على حقيقة تقسيم المسرحية الرومانية إلى خمسة فصول رغم الصعوبات الكثيرة التى تكتنف الاستدلال على تقسيم نصوص المسرحيات التى لا تحتوى إلا على القليل جدا من اشارات تدل على تقسيمها .

يختلف الباحثون فى ذلك فمنهم من يرى ان قانون هوراس ينطبق على المسرحيات اللاتينية دون اليونانية التى كانت مقسمة كما يظنون إلى ثلاثة فصول فقط المقدمة *prologos* ثم *epeisodos* أى بسط الحوادث وتفصيلها ثم النهاية *exodos* أو *parodos* اما التراجيديات فأقسامها كما يقول ارسطو فائز *protasis* أى المقدمة وهى قسم التراجيديات الأول *to prôton mēros* ثم *epitasis* تفاصيل الحوادث ثم النهاية المؤلمة *catastroph* ، ومن ناحية أخرى نجد فى الكوميديا الحديثة عندما النى ميناندر الكورس تدريجيا

من صلب موضوع المسرحية حدد له فيها موضع كان ادائه بمثابة فترات فاصلة بين فصول المسرحية كما اشرنا إلا ذلك سابقا عند تغيير الممثلين للاقنعة حسب الشخصيات الجديدة ومن المحتمل ان تلك الفواصل الكورالية عموما كانت علامات أو اشارات إلى تقسيم الكوميديا إلى فصول كل فصل يسمى Méros باليونانية وباللاتينية يسمى Actus والواقع ان الانسان يشعر بأن عمل الكورس في هذه الكوميديا الحديثة الذي لم يكن جزءا أصيلا فيها إنما كان لملء فترة تفصل بين فصل وآخر كما نسميها عندنا الآن «استراحة» .

ولكن كيف السبيل إلى تحديد نهاية الفصل وبدء الثاني في نصوص المسرحيات التي بين أيدينا انه أمر صعب للغاية فقد أمكن في بعض النصوص ان نجد اشارة إلى نهاية الفصول ولكنها قليلة جدا وفي العصر الروماني زاد الأمر صعوبة لأن الشاعر الروماني الكوميدي ترينكي Terence مدفوعا بخوفه من ان يترك الجمهور المسرح اثناء توقف التمثيل في الفواصل ، عمل على حذف هذه الفترات الفاصلة أي الاستراحات حتى يربط الجمهور إلى أن تنتهي التمثيلية . واستمر الأداء المسرحي دون توقف حتى نهاية الرواية كما حدث في رواية Eunuchus اللاتينية التي قلد فيها الشاعر ترينكي المؤلف ميناندر الشاعر اليوناني من مؤلفي الكوميديا الحديثة . مما جعل محاولة الباحثين لمعرفة المواقف التي تنتهي عندها فصول الرواية الخمسة في نصوص الروايات اللاتينية أي مواضع تقسيم هذه الفصول أمرا صعبا في مقدمة مسرحية بسفدولوس Pseudolus للشاعر بلاوتوس (أصل هذه المسرحية اليوناني غير معروف)

يقول المقدم مخاطبا النظارة (د الأفضل لكم أن تشدوا ظهوركم وتمدوا
أرجلكم ففي انتظاركم مسرحية طويلة من مسرحيات بلاوتوس ،
يستشهد بهذا احد مؤرخى المسرح فبعد المسرحية الأولى تتبعها الثانية
ويقول انه عندما تبدأ الثانية لا يمكن للمشاهدين ان يتركوا اما كنهم
فليس هناك توقف حتى النهاية ولا يعتبر عزف الناي المنفرد
الا واصلا بين الفصول . ولكن ذلك أمر منطقي فالفصل بين فصول
الرواية لا يعنى استراحة يخرج فيها الجمهور من الصالة ثم يعود ثانية
بعد فترة ان هذا ضياع للوقت ونحن نعرف ان البرنامج اليومى
للمسرح مشحون بالروايات تتوالى بسرعة قبل الاظلام فالأمر
قصدا كان اعطاء الممثلين فترة من الراحة تتيح لهم ان يستعيدوا
نشاطهم ويغيروا اقنعتهم ومالابسهم وربما يتغير المنظر فخلو المسرح
ليس بالضرورة استراحة للجماهير بقدر ما كان فرصة للتهيؤ لفصل
جديد وفى نفس الوقت يجد الجمهور ما يشغله من موسيقى بالناى
المنفرد أو الغناء الكورالى حتى تظهر الشخصيات مرة أخرى على
المسرح . صحيح ان المسرح فى ذلك الوقت كان بدائيا فلا ستار
يغطيه ولا أى شىء يمكن ان يؤدى إلى تنظيم ، والجماهير تنقصها
الثقافة المسرحية بعكس الجماهير اليونانية إلا ان الاقلية المتنورة
منهم تتبع الحوادث وتعرف مواقف انتهاء الفصول فى المسرحية
من سياق المحاورات ويكفى الجمهور استراحة واحدة فى فترة
انتهاء المسرحية والاستعداد للمسرحية التالية فموسيقى الناي المنفرد
دلالة استراحة للممثلين قبل كل شىء مهما كان الغرض منها .
ويدعم نظرية هوراس هذه تقسيم المسرحية أو القصة إلى خمسة

فصول في عصر النهضة الأمر الذي خاق اعتقادا بان هذا التقسيم يرجع إلى سابقة كلاسيكية وظل تقليدا جاريا حتى عصر اليصابات ويرى الأستاذ Beare انه من المحتمل ان تكون بعض التراجيديات قد وصلت اليينا من عهد الامبراطورية دون ان تكون قد مثلت قبل عصر النهضة وعلى ذلك فقد كان لها تأثير هام جدا على تحديد طبيعة الدراما الحديثة ثم ان في كثير من نصوص المسرحيات وجد بها بعض كلمات تدل على تحديد اقسام الرواية أو فصولها Méros أو باللاتينية Actus ففي تراجيديا اندروماخي ليوريبيدس ٢٤٠ ق . م نجد هرميون لا تظهر إلا في الفصل الثاني deuterio mérei وفي نيوبي Niobe تجلس البطلة صامته حتى الفصل الثالث تلك بعض امثلة لاستعمال كلمة Meros فيما قبل عهد الرومان وعلى كل حال فمن الصعب العثور على ما يشير إلى وقفات أو فواصل وهي المميز الاساسي لتقسيم هذه الفصول . فكلمة خورو Choron تعني لغويا موقف أو دور خاص بالكورس لكن هذا المعنى كان مشار مناقشات في آخر القرن الخامس ق . م كان الكورس في المسرحيات يغني في وقفات تنتهي بها المحاورات في آخر الفصل كما كانت كلمة امبوليما Emobolema التي تعني غناء كورالي ثم صار لها معنى جديد مرادف لكلمة خورو أي فاصل بين الفصول يعطى الممثلين بعض الراحة ويتيح لهم وقتا لتبديل اقنعتهم كما نرى في مسرحية «بلوتوس Plutus» لارستوفانيز وهي ايماءة لمدير المسرح ان يضع رقصا أو شيئا ما يراه مناسباً للشاعر عندما يريد ان يقف بعض لحظات يضع كلمة خورو يقصد بذلك وقفة قصيرة

تماما كما حدث في رواية الضفادع فقد كتب الشاعر « عزف ناي
 أو غناء بمصاحبة الناي »، أى بمعنى خورو ميلوس *chôrou mélos*
 أو أودى *oidé* تصحبها موسيقى تقوم بترتيبه وتديره إدارة المسرح
 وكما يقول الأستاذ *Revel Coles* ان الاغنية لم تكتب مع
 الرواية بل كتبت بعد اتمامها وهذا يدل على طرق تنظيم الاخراج.
 وهكذا يرى الفقهاء والباحثون فى التياترو ان كلمة خورو ليس
 لها علاقة بالكورس بل تعنى ببساطة « وقفة بسيطة »، ويقول
 الأستاذ *Beare* ان كلمة خورو هى اشارة إلى إدارة المسرح بالسماح
 للكورس ان يعمل كما كان الفاصل الغنائى فى الكوميديا الحديثة
 يقوم بذلك وقد أورد الأستاذ بير أيضا المثل الوحيد المعروف لوقفة
 تفصل بين الفصول فى المسرحيات اللاتينية والمترجمة أو المقتبسة عن
 اليونانية عندما يخلو المسرح بين خروج الشخصيات منه ودخول
 آخرين اليه ، فى مسرحية *Pseudolus* بسفدولوس للشاعر اللاتينى
 بلاوتوس *Plautus* ظل البطل بسفدولوس وحده على المسرح
 وفجأة يعلن انه سيدخل المنزل ويخلو إلى نفسه ليدبر خطة وقبل
 دخوله يخبر المشاهدين انه لن يغيب طويلا وان عازف الناي
 سيرفه عنهم اثناء غيابه ثم يخرج من المسرح وعندما يظهر ثانية يكون
 ايقاع الكلام قد تغير إلى وزن ايقاع الموسيقى أو الغناء وهذا مثل
 يدل بوضوح إلى حد بعيد على وجود موضع يفصل بين الفصول .
 هذا التقسيم طبعاً لا يعنى مساواة الفصول فى الكم من حيث
 عدد أبيات الشعر كما يشير إلى ذلك الشاعر اللاتينى فاررو *Varro*
 بل ان التقسيم يتعلق بالموضوع لا بطول الفصل أو قصره .

ولكنى اعتقد ان المسرحية اليونانية كانت مقسمة إلى ثلاثة فصول.
الأول المقدمة أو البرولوغوس prologos ثم الأيسودوس epeisodos
أى بسط الحوادث ، ثم اكسودوس exodos أى النهاية ، أما
المسرحية ذات الخمسة فصول فهى المسرحية اللاتينية عند الرومان
وربما كانت من اختراعهم أيضاً ، بدليل استمرار هذا القانون
فى عهد النهضة الذى حرص على اتباعه من العصر الكلاسيكى .

ومع ذلك فالأمر ليس بهذا اليسر ، ونظرية (هوراكى)
هوراس كما اعتقد كانت منصبة على تقسيم المسرحية كنص أكثر
منها تقسيم فصول تمثيلية تلزم بها ادارة المسرح للجمهور أيضاً فان
ظل المسرح خالياً إلا من عازف الناي أو المنشدين معه بدون ممثلين
وليس هناك ستار يسدل فيغطيه فالمعقول ان يكون ذلك عمل ادارة
المسرح خاص بالتمثيل والاخراج لا بالمشاهدين ، وقد رأينا كيف
انهم لم يهتموا فى ذلك الوقت المبكر من نشأة التياترو حتى بما يعانيه
الجمهور من عطش وجوع أثناء العمل المسرحى ، فان خاف ترينكى
Terence خروج النظارة قبل اتمام تمثيل المسرحية وواصل التمثيل
دون توقف حتى لا يتيح لجمهوره فرصة لترك التياترو فذلك كان
أمرأ عادياً ، فالجمهور فى ذلك الوقت كان يترك الصالة لمجرد عليه ان
هناك ما هو أفضل عنده من المسرح ، كاسراعه لمشاهدة شيء آخر
كالمصارعة أو لاعب حبل فى ملهى آخر كما ذكرنا سابقاً . فالأمر
إذن كان لا يتعلق بانصراف الجمهور فى وقت الاستراحة ، وإنما
كان هذا الأمر متوقعاً دائماً ، وخاصة فى عهد ترينكى Terence
وبدون أسباب فالجمهور كان يفضل ما يوافق ميوله . إلا ان ذلك

لم يمنع انه أحياناً ينصت ويتابع باهتمام ، بل وينفعل بما يجرى على المسرح أمامه في بعض المواقف كموقف أوريسطس وبيلا دس وصدائهما كانت مضرب الأمثال ، عندما يحاول كل منهما أن ينقذ صاحبه حتى لو ضحى بحياته ، كان هذا المنظر يشعل حماس الجمهور ويشير إعجابه ، ومهما يكن من شيء فعندى ان نظرية هوراس هي شرط المسرحية النموذجية الناجحة ، ولكنها لم تكن شرطاً لازماً لكل المؤلفين اليونانيين والرومان ، وقد عرفنا بوجود روايات لمؤلفين زادت عن خمسة فصول .

ومهما كان الأمر في الفترة البدائية التي كانت عليها التياترو الرومانى عند الابتداء من بساطة تصل إلى حد البدائية وعدم تفهم الشعب للتياترو الدخيل عليهم واستجابتهم واقتناعهم به حتى ليخيل للمرء ان مصيره بهذا الوضع كان على كف القدر فإما إلى زوال أو إلى بقاء ، إلا ان ثباته وكفاحه في تثبيت قدميه إنما يرجع الفضل فيه بلا جدال إلى هؤلاء الشعراء الذين قاموا بنقل التياترو اليونانى إلى روما وكانوا دعائماً وأساساً راسخة قام عليها التياترو الرومانى العتيد فيما بعد ، هؤلاء كانوا البناة الحقيقيين والرعيلى الأول الذى تحمل عبء وضع الأساس وكافح فى سبيل رسالته وترسيخ الفكرة فى أذهان الشعب وإقناعه به حتى بلغ قمة التياترو الرومانى الشاىخ الذى وصل إلينا وصار بيننا مظهراً من مظاهر حضارتنا الديمقراطية ، والوسيلة الهامة لنشر الثقافة والوعى فى عالمنا الحاضر . هؤلاء هم الشعراء اللاتينيون الذين أخذوا على عاتقهم تلقين الشعب فى روما التياترو وعرفوه به ، وكانوا صلة تصل بين

جنوب إيطاليا ، أى اليونان الكبرى، وشمالها . عالمان صغيران ولكنهما مختلفان تماماً فى مجال المعرفة والثقافة والأدب واللغة . فاجنوب فى ذروة ما وصل إليه الشعب اليونانى فى اليونان الأم من ثقافة والشمال كان لا زال يخطو على غير هدى فى محيط بدائى لم يعرف بعد كنهه ما أتى به هؤلاء الشعراء العظام الأول الذين قاموا بعبء ترجمة الأدب الدرامى اليونانى من تراجيديا وكوميديا واقتباس ما تفتقت عنه أفكار اليونان من أدب وفلسفة وحضارة أيضاً ، وعلى رأس هؤلاء كان الشاعر بلاوتوس اللاتينى الذى يعرف اليونانية ، والذى قال فى مقدمة إحدى مسرحياته *Asinaria* أى كوميديا الجحوش، على لسان *Maccus* انه ترجم هذه المسرحية إلى اللغة البربرية ، ويقصد بهذه اللغة لغته الوطنية التى لم تكن قد تهذبت بعد ، وقد ساهم هو فى تطويرها وتطويرها لاستيعاب هذا الأدب الدرامى الجديد عليها ، بينما الجنوب أو اليونان الكبرى تحب التراجيديا والكوميديا فى شكل الفارس والأدب والشعر كما ذكرنا ، كانت روما التى لم تتحضر بعد راضية فى القرون الأولى من الجمهورية بروايات بدائية تسمى فسكينيى *Fescennini* نسبة إلى بلدة فسكينيوم *Fescennium* فى مقاطعة *Etruria* اتروريا عبارة عن فكاهات شعبية فظة مرتجلة وتهكم شخصى تعرض فى مواسم خاصة وكانت نائية التعبير غير أخلاقية حتى أنها منعت بالقانون . وكانت الموسيقى والرقص فى رواج وازدهار من القرن السادس قبل الميلاد إلى الرابع وتقام دائماً فى الاحتفالات الدينية والجنائزية وقد عرفنا طرفاً منها ، إذ كانت تقام مع احتفالات الملاكمة

والألعاب الرياضية والمصارعة وسباق العربات، وقد صورت مناظر الموسيقى على الأواني الجنازية، ويسمى الراقص استر Ister ومنها كلمة هستريو histrio باللاتينية أى ممثل، وقد مثلت شخصية الراقص على نقوش بمقبرة أحد المضحكين وعلى رأسه ذئب رأس مدبب (طرطور) ومرتدياً ملابس قصيرة متعددة الألوان، وقد ظهر هذا الزى على تماثيل الفخار ثم صار لباساً خاصاً بالخدم الذين يكونون المصارعين الذين هزموا في مباريات المصارعة بأسياخ محمية لمعرفة ما إذا كانوا لا يزالون أحياء، كما سنرى عند الكلام عن المدرجات الرومانية amphitheatron، ثم صار في العصور الوسطى لباساً خاصاً بمن يمثلون الشيطان. وكان أول ظهور الراقصين والموسيقيين الاتروسك في روما سنة ٣٦٤ ق. م. ومن ذلك الوقت أصبح عازف المزمار مع الراقصين المقلدين بالتوميمى pantomimoi جزءاً من حياة الرومان العامة، وكان الراقصون الاتروسك واسمهم histriones هستريونيس يرقصون بمصاحبة عازفي الناي المزدوج (tibia) وبالأشعار ذات الطابع الريفى الحشن غير المذهب المسماة فسكينيى Fescinnini من فسكينيوم في جنوب مقاطعة اتوريا بإيطاليا كما ذكرنا.

كان كل ذلك يكون الساتورا اللاتينية fabulae saturae قصص الساتورا، أى ما يعنى خليطاً من عناصر مختلفة وهو تقريباً نوع من الفارس التمثيل الذى يحتوى على خليط من الكلام والغناء والرقص والموسيقى، ولكن هذه الساتورا لم تكن هى نفس الساتير اليونانية (أى الأسطورة) ربما تكون قد سميت بهذا الاسم

فما بعد عندما نزلت إلى مرتبة الرواية الختامية بعد دخول الدراما اليونانية على يدى الشاعر Livius Andronicus ليفيوس اندرونيكوس وقد نشأ عنها قصص تمثيلية صغيرة (اسكتشات) ولهذه التمثيلات القصيرة أقاموا أما كن مرتفعة على عقود للنظارة وتحت هذه المقاعد كان ينام العبيد — ولكن هذه الاستعراضات لم تكن تجرى على مسرح أومبر فذلك الوقت كان متقدماً ، وهذا المسرح لم يكن قد عرف بعد فى روما فهو لم يعرف إلا عن طريق اليونان الكبرى فى جنوب إيطاليا ، وقد عرف باسم فلياكس كما ذكرنا سابقاً ، أى بشكل المسرح اليونانى الذى قام على أساس الفارس الدورى القديم ، ولكن ربما مثلت مثل هذه الساتورا على مساحة من أرض بجانب الألعاب الأخرى وهذا يشدنا قليلا إلى فكرة الأركسترا اليونانية أو الجرن البدائى فى الاجورا أى السوق العامة فى أثينا .

وقد عرف هذا الفارس فى روما باسم قصص أتلاناى Fabulae atellanae وهو الفارس الشعبى الرومانى الذى نشأ فى مدينة اتللا Atella فى مقاطعة كامبانيا فى إيطاليا ، أى بالشكل الذى وضعه لها الاوسكانيون فى مقاطعة الكامبانيا ، وقد صورت بعض نماذج أصول هذا الفارس اليونانية على بعض أواني الفيلياكس فى القرن الثالث ق . م وكلها منسوخة عن أصل دورى قديم ، أى من إقليم دوريس (Doris) Doride القديم بجنوب تساليا فى اليونان ، وقد كان انتشار هذا الفارس الدورى يرجع إلى ان الدوريين كان لهم الكثرة الغالبة فى إيطاليا الجنوبية ، وكان يمثلها فى البداية الدوريون

الذين استعمروا مدن جنوب إيطاليا المسماة باليونان الكبرى ، وكان يمثلها في البداية ممثلون مواطنون من مقاطعة كامبانيا باللغة الاوسكانية ثم أصبح يقوم بتمثيلها في روما مواطنون رومانيون باللغة اللاتينية واستمر هذا النوع حتى عصر كيكرو Cicero .

حتى هذا الفارس الذي يبدو وكأنه متأصل عندهم في الكامبانيا وبلغة اوسكانية ثم لاتينية في روما نجد جذوره دائماً في اليونان ، وتخطى الحواجز اللغوية ودلف إلى شمال إيطاليا من مدن الجنوب اليونانية ، بفنه أى الحركة المقلدة وتعابير الوجه الذى يسمى الميموس mimus الايطالى ، أى الكوميديا الشعبية الايطالية ، فقد كان الاحتكاك بين ايطاليا واليونان ، أى بين روما والحضارة الهيلانية عن طريق الحرب بين ملك ايبيروس في مقاطعة مقدونيا في اليونان المسمى بيرهوس Pyrrhos القرن الثالث ق . م ثم أيضاً عن طريق المنازعات من أجل صقلية ، كانت هذه الحروب سبباً في صلة بين عالمين ، تعرف بواسطتها الرومان على فن الميموس أى الكوميديا الشعبية في وقت لم تكن الدراما اليونانية قد قامت بعد في روما ، ثم أيضاً عن طريق هذه الحروب تكونت جماعة من العبيد الذين هم على علم تام باللغة اليونانية فكانوا نواة خلق جمهور من المشاهدين للعرض اليونانى في ايطاليا Ludus graecus

الكوميديا الشعبية

« الميموس Mimus »

قامت هذه الكوميديا الشعبية أو الفارس Farce أو الميموس mimus على تصوير حياة الطبقة الدنيا ومناقشة مشاكلها بهدف إثارة الضحك بكل الوسائل ولذا فنجد لغتها مليئة بالفاظ هذه الطبقة وتعابيرها وكذلك من يقومون بأداء التقليد أو المحاكاة فيها كانوا من نفس الطبقة يجيدون تقليدها في مرافق حياتهم ثم يقومون أيضا بحركات مثيرة مضحكة شاذة غير معقولة وذلك بسبب موضوعات هذه الكوميديا الشعبية التي تتناول غالبا الغواني والرجال المتفشية بين هذه الفئات وحركات الرقص المقلد أو المعبر (باتوميم) فيها تتميز بالمغالاة في تشكيل ملامح الوجه وطبيعة الحركات التي تنافى الأدب والذوق الخلق ولذا فإن هذه الكوميديا الشعبية mimus كانت تناسب ذوق الشعب الروماني المنحل وكان الشعب يفضلها وكان لها رواج في العصر الإمبراطوري مع الفارس المسمى atellana ففي مثل هذا النوع من الدراما الشعبية تتاح فيه حرية الكلام ولذا فقد كان في الدرجة الأولى من حيث تقدير الشعب وولوعه به .

وكان يمثلوه ، وهذه التسمية تطلق تجاوزا على من يقومون بالأداء في هذا النوع الذي أساسه التقليد المحض فالواقع أن ثمة فارق كبير واضح بين الممثل المقلد في الكوميديا الشعبية وبين الممثل في أنواع الدراما الأخرى كما سنبين ذلك ، فالممثلون

الشعبيون كانوا مجرد مقلدين بسطاء يقومون بتقليد شخصيات هذه الطبقة البسيطة الساذجة في إطار مقطوعات قصيرة (اسكتشات) ذات عقدة بدائية غاية في البساطة وقد يأخذون بعض هذه المقطوعات من الدراما ثم يؤدونها بأسلوبهم الخاص وطبعي ان يتطور هذا الفن مع الزمن وينتشر وتزداد اقتباساته من الدراما حتى اندمج فيها وأصبح فرعاً منها بعد ان كان من الصعوبة بمكان على الباحثين الدراميين تحديد موضع له بين أنواع الدراما فهو في بداية ظهوره كان فناً يجمع كل ما يتسلى به الشعب من الكرويات وراقصين مضحكين نساء ورجال يقلدون الشخصيات وأصوات الحيوانات والقرداتى وغير ذلك . فالكوميديا الشعبية موضوع تقليد مضحك قصير محلى مرتبط شديد الارتباط بالبيئة الذى نشأ فيها والاغلب فيه الارتجال فلا يعتمد على نص مكتوب وقد كان معروفاً جداً وشائعاً في جنوب ايطاليا اى في مدن اليونان الكبرى ، فقد ذكرنا فيما سبق عند الكلام على الفلياكس انتشار الفارس في مدن هذه المنطقة ، فشدة ارتباط هذا النوع من الكوميديا الشعبية بالمكان الذى نشأ فيه وانطلاقه متحرراً من أى قيد فنى أو خلقى لم يمنعه ان يتطور إذا اتاحت الفرصة له وان يغير أسلوبه بأسلوب قوى مختصر فنحن نعرف من قديم الزمن حتى وقتنا هذا هؤلاء الرجال الذين يقومون منفردين بأداء التقليد المضحك أى mimicus risus القادرين على تشكيل ملامح وجوههم وتناسب اصواتهم مع حركات اجسامهم ليطابق مطابقة كبيرة الشخصية التى يقلدونها معتمدين على مواهبهم وقدرتهم الطبيعية الا ان مرور

الزمن هذب من أسلوبه وكمالاته وطوره فأصبح هذا الفن اتم اتقاناً واصبحوا هم اقدر كثيراً على الاداء الممتاز وبعد ان كانوا يعملون فرادى اصبحوا في حاجة إلى مساعدين واصبحوا فرقا تضم عدة اشخاص . وعندما تناول هذا النوع من الكوميديا الشعبية الشاعر ديكيموس لايريوس Decimus Laberius وهو اول من وضعه في اسلوب ادبي درامي في القرن الأول ق.م خطا به إلى درجة من التطور الفني أصبح فيها على قدم المساواة مع انواع الدراما الأخرى بعد ان كان مكان هذه الدراما الشعبية في تياترو الدرجة الخامسة في روما قالوا وقع ان الكوميديا الشعبية في أول الامر كانت بسيطة وساذجة وكان اداؤها يقام في الميادين العامة بلا حاجة إلى مسرح بل كانوا لا يستعملون منصة فالقائمون بها فرق متجولة لا يتطلب عملهم إلا ستاراً بسيطاً siparium يرفعونها ثم يقف وراءها الممثلون حتى يأتي دور كل منهم في الظهور أمام الجمهور واثناء اداء العمل يقوم واحد منهم بجمع النقود من المشاهدين في الطريق ثم يبدأون العمل بدون حاجة إلى ملابس خاصة بل كانت ملابسهم عادية وكان للمرأة دور فيها منذ ابتدائها في اليونان ثم في ايطاليا رغم ان النساء ممنوعات من الاشتراك في ادوار الدراما الأخرى إلى درجة انه عندما قامت احتفالات الفلورا (الزهور Flora) في روما صار هذا مناسبة خاصة لاداء الكوميديا الشعبية Mimus التي يقيمها العامة في اباحية جريئة إلى حد ظهور ممثلة عارية تماماً على المسرح .

وقد استعان الشعراء الدراميين لاثارة الضحك في الروايات التي يقتبسونها أو يترجمونها عن اليونانية بمواقف من الكوميديا

الشعبية ادخلوها على هذه النصوص كما فعل الشاعر اللاتيني بلاوتوس Plautus وزميله الشاعر نايفيوس من قبله اللذان كانا يضيفان إلى النصوص اليونانية بأسلوبهم مواقف وحركات غير عادية تثير الضحك كما يفعل في عصرنا الحاضر المرحوم الأستاذ نجيب الريحاني والأستاذ فؤاد المهندس والمخرج الأستاذ عبد المنعم مدبولي في رواية السكرتير الفني مثلا وكثير من روايات أخرى وقد بما كان يتفاخر أحد الممثلين المقلدين في الكوميديا الشعبية يسمى فيتاليس Vitalis بمهارته في تشكيل ملامح وجهه وصوته وحركات جسمه وفي رقصه ليناسب دوره في تقليد أى شخصية لرجل أو لسيده وربما كان يقوم بمثل واحد بالعمل كله منفردا فيلقى مونولوج من نفس البيئة مع حركات ونكات تضحك المشاهدين كما نجد عند الأستاذ اسماعيل يس والأستاذ محمود شكوكو في مونولوجاتهم المشهورة والأستاذ الحداد في معظم ادواره المنفردة يقلد فيها شخصية مدرس أو امرأة ثرثرة أو صعيدى وايضا نجد بعضا من هذا يقوم به مهرجو السيرك اثناء تغيير المناظر أو بين نمره وأخرى وكان معروفا ان الدكتاتور سوللا Sulla الرومانى كان من المعجبين بهذا الفن أى الكوميديا الشعبية وقد كانت تختلف عن فروع الدراما الأخرى بأنها غير مقيدة بمسرح حرة التنقل حتى أنها دخلت بيوت الدكتاتوريين والبيوت الخاصة ثم ان ادامها ليس فيه استعمال للاقنعة فالقناع يجعل تعبير الملامح مستحيلا فالممثل الحقيقي على المسرح يقوم بتمثيل شخصية مرسومة يعبر عنها بقناع خاص أما في الكوميديا الشعبية فالفن يكمن في القدرة على التغيير

والتقليد بالحركات وتغيير الملاحم والصوت ايضا بما يناسب الشخصيات الحقيقية التي يقوم بتقليدها ثم فارق آخر فالممثل هنا حليق الرأس حافي القدمين *planis pedibus* ومن ذلك صار اسم الكوميديا الشعبية الوطنية *Planipes* (عارى القدمين) ومن هنا فتبين الفرق الكبير بين ممثل محترم يلبس القناع ويقوم بأداء الأدوار التراجيدية من أعمال *ايستجيلوس* وغيره من شعراء الدراما اليونانيين على مسرح *ديونيديسوس* وقد اكتسبه القناع مهابة وبين الممثل المقلد في الكوميديا الشعبية بدون القناع ويذكر *اثينايسوس* *Athenaios* ان ممثلا شعبيا يسمى *كليون* *Cleon* كان احسن المقلدين الايطاليين في تعبير ملامحه . واسم الممثل الأول في الكوميديا الشعبية *Archimimus* والممثلة الأولى *Archimima* وكانت الممثلة الأولى شأنها شأن من يعمل في هذه الفرق سيئة السمعة وكان *الارخيميوس* أو الممثل الأول يعلن عنوان المقطوعة ويخلص عقدها كما يفعل مقدم مقطوعات ساعة لقلبك ، تماما ، ثم يظل الممثل الأول ممسكا بزمام الحوار المرتجل ، ثم الدور الثاني الذي يقوم به الممثل الثاني كان دوره غالبا ما يكون دور الرجل المغفل المضحك ومن طرقة للاضحاك انه كان يأخذ كلمات الممثل الأول بمعناها الحرفي وقد اتبع هذه الطريقة الشاعر الدرامي *بلاوتوس* *Plautus* اللاتيني وقد كانت اهم ملابس الكوميديا الشعبية لباسا للرأس مربع يسمى *ricinium* ثم سترة قصيرة ثم بنطالونا ضيقا ثم يضع فاللوس كبير (عضو الذكر) ، وكان رأس الممثل مخلوق عارى القدمين كما ذكرنا وبجانب الثلاث شخصيات هذه نجد شخصية وسيمة ذات

منظر حسن ورأس مخلوق في اناقة ويتسم بالوجاهة وهذه الشخصية
 تسمى برازيتوس « parasitus » العالة وايضا « stupidus » المغفل،
 وكان عدد افراد فرقة الكوميديا الشعبية محدودا وقد عثر في اثينا
 على مسرحية من الفخار عليها ثلاثة اشخاص ربما تكون مأخوذة
 عن احد مواضيع الكوميديا الادبية وهذه الاشخاص الثلاثة تسمى
 ميمولوجي (Mimologoi) ويمثلون مقطوعة عنوانها (الحماة) ويتكلم
 أوفيد Ovidius (Tristia . 497 — 500) عن ثلاث شخصيات
 في احد موضوعات مقطوعة من مقطوعات الكوميديا الشعبية أولها
 شخصية الزوجة الخاطئة ثم الزوج العجوز المغفل ثم الحبيب الأنيق
 المغرور العالة parasitus وهذا ضمن موضوعات الكوميديا الشعبية
 الكثيرة ذات العقد البسيطة المقتضبة التي تمثل مظهرا جديدا مفاجئا
 للشخصية مثل عقدة الرجل الفقير الذي يغتنى فجأة مثلا ثم يذكر
 جوفينال (Juvenalis 6 . 605 — 9) عقدة أخرى اللقيط الذي
 تتبناه البيوت الكبيرة . وفي جملتها كان طابع هذه المقطوعات القصيرة
 يتشابه مع طابع مقطوعات (ساعة لقلبك والقصاصيص وما تحتويه
 من تقليد اصوات الحيوانات وغيرها) . ويسأل اغسطس وهو على
 فراش الموت الواقفين حوله فيقول « هل ادبت دورى في مهزلة
 الحياة Mimus بشكل مرضى؟ » (Suet. Augg . 99) وكذلك نحن
 الآن نعتبر الحياة حسب ما تشكلنا به ظروفها مهزلة لا قصة
 « mimus, non fabula » .

وكما ذكرنا فان ديكيموس لايريوس ١٠٦ ق . م
 Decimus Laberius الفارس ذو المسكاة الاجتماعية الممتازة كان
 أول من كتب هذه الكوميديا الشعبية Mimus في قالب أدبي درامي

ولعلو قدره الاجتماعي لم يشأ ان يشترك في اداء ما يؤلفه وقد كانت
صدمة شديدة لكبريائه عندما اضطره قيصر وهو في الستين من
عمره ، فيرغمه على الظهور على المسرح يلعب دورا منافسا لأحد
مؤلفي الكوميديا الشعبية المحدثين وكان عبدا معتقا ولكن قيصر
يحاول ان يرد له مرتبة الفارس التي قال منها ظهوره على المسرح
كممثل كوميدي شعبي mimus فيمنحه نصف مليون سيسترس Cesterces
(عملة رومانية من الفضة من العهد الجمهوري) وخاتما من الذهب
ورغم ذلك فقد رفض زملاؤه الفرسان ان يقبلوه في صفوفهم
عندما اراد ان يأخذ مكانا بينهم كشاهد ، وان دل ذلك على شيء
فانما يدل على ان وضع الممثل الروماني في القرن الأخير من عهد
الجمهورية لم يكن على قدر كبير من الاحترام وخاصة في مثل هذه
المقطوعات الاباحية المكشوفة المبتذلة اللفظ والموضوع والتي
تعالج الدعارة والزنا الشاذة غير الطبيعية ويمكننا ان نتبين إلى أي
طبقة ينتمي هؤلاء الناس عندما يصرح أحد اساتذة الرقص في
فرقة يونانية من فرق الكوميديا الشعبية التي نخبرنا عنها كسنوفون
المؤرخ اليوناني فيقول ان هذه الفرقة كانت تقوم بالأداء في أحد
المنازل الخاصة يشهدا ضيوف من بينهم سقراط وكان يقوم صبي
يمسكه معلم الرقص من سيراكوسيا ، بدور أمام راقصة صغيرة
يمسكها الرجل أيضا تجيد الرقص والالعاب الاكروبات يقلدان فيه
حب الاله ديونيسوس واريادني Ariadne عن طريق الرقص
والحركات والملاح والكلام وقد ادهشت هذه الراقصة الحاضرين
برقصة السيف التي رقصتها بمصاحبة الموسيقى ، يصرح معلم الرقص

هذا بقبوله الولد خليلا له (Xenophon, Symposium 2,1I, 4, 54) ومن أجل مثل هذه المواضيع المكشوفة اقترح لايريوس الشاعر الروماني بعض الفاظ تناسبها . وفي بعض هذه الموضوعات التي تتناولها الكوميديا الشعبية مثلا « امرأة الابرّة ، فنجد أحد سطورها يقول « ان سيدتنا تتدله حبا بابن زوجها ، وكذلك وجدت في مصر مجموعة كبيرة من اوراق البردي الادبية التي نجد فيها أمثلة من هذه المواضيع وغيرها من موضوعات تمثل كل مرافق الحياة العامة منها بردية من مدينة اكسيرهنكس Oxyrhynchus (مدينة البهنسا الحالية) التي تؤرخ من القرن الثاني الميلادي عنوانها « المرأة الخاطئة » أو « كوميديا اكسيرهنكس الشعبية » يتلخص موضوعها في ان سيدة تحب عبدا لها ولكن العبد يحب جارية زميلة له تعمل معه في المنزل وتصر السيدة على حبه وتتشبث به وتستعين بكل الوسائل من وعيد وتهديد ثم تتخلص من زوجها المسكروه وتقضى على العبد وزميلته بجرعات مخدرة قاتلة على يد عبد آخر يعمل عندها . ففي الفصل الأول تطلب من العبد زميل حبيبها سوطا لتضرب به العبد الذي تحبه قائلة :

« اتعال علي ، انت ايها الحقير ، أنا سيدتك هل اصدر امرالا تنفذه (تريد ان يحبها استجابة لأمرها) انت ترفض أيها التعس ؟ . . . » ثم بعد التهديد بالضرب وخلع الأسنان وكل أنواع التنكيل تقول :

« أفان امرتك بان تحفر الارض أو تحرثها أو تحمل حجارة - نانت يا دلوعة النساء ! فهل يكون حب سيدتك اشق عليك من كل

تلك الأعمال المضنية في الحقل ؟

وعندما رفض العبد ان يستجيب لحبها قتلته بالسهم المخدر مع الجارية التي تنافسها في حبه ، كذلك تتخلص من زوجها واعتزمت ان تبيع الضيعة وترحل إلى مكان آخر وفجأة يهب الزوج غير المرغوب فيه واقفا وكذلك يفعل كل الاشخاص الآخرين ويتبين ان الجرعة المنومة لم تكن قاتلة .

هذه المواضيع وغيرها بما تتناوله الدراما الشعبية القائمة على مثل هذه المواضيع وغيرها أى الزوجة الخائنة والزوج المكروه المغرر به واختباء الحبيب في صندوق عند عودة الزوج فجأة إلى المنزل ثم بعد فترة يفصح الحبيب وجوده بان يعطس أو يعمل أو يأتي بأى صوت لا إرادى وأيضا اختباء طفل مهدد بخطر في صندوق يلقى في البحر عملا بنصيحة نبوة كما ورد في القصص الدينى كل هذه كانت مواضيع معروفة شائعة للكوميديا الشعبية في جميع أنحاء الامبراطورية الرومانية وخاصة في مصر حيث نجد الدليل على ذلك في البرديات التي اكتشفت فيها كما أشرنا إلى ذلك والواقع ان ظهور هذه البرديات المصرية الكثيرة التي تحتوى على قصص تمثيلية كلها من الكوميديا الشعبية *mimus* تدل على ان الاسكندرية في هذا العصر شأنها في كل العصور اليونانية الرومانية كان لها طابع خاص ، فالباروديات التي تقوم عليها الكوميديا الشعبية والتي قامت أساسا على الكوميديا الحديثة اليونانية والتي كانت سائدة في الاسكندرية ربما كان الطابع الدينى في تلك الباروديات وخاصة في المبعث ، المفاجيء والاختباء في الصناديق وغيرها قد نشأ في

الاسكندرية مما حدى بالخطيب الرومانى كيكرو Cicero ان يعتقد
 ذلك فسميت « الكوميديا الشعبية الاسكندرية » كما كانت فى إيطاليا
 « الكوميديا الشعبية الايطالية » . وعلى كل حال فان لكل بلد فى
 العالم طابعه الخاص المرتبط بالبيئة المحلية فى كوميدياتها الشعبية .
 إلا ان بعض العلماء يرى فى هذه الموضوعات بالذات التى
 يهب فيها الزوج من الموت ويفاجئ زوجته الخائنة وحبیبها تقليدا
 مضحكا للبعث بعد الموت فى الطقوس الخاصة بالمراسم الدينية .
 وهو رأى له ما يؤيده إذ نجد له سابقة فى « الباروديات » التى قام
 عليها الفارس الشعبى القديم المسمى بالفلياكس أى تحويل
 التراجيديات الدينية الجادة إلى مواضيع فكاهية مضحكة على غرار
 الهيلاروتراجيديات Hilarotragedia أى التراجيدية المرححة فى جنوب
 إيطاليا . ومن هذه الناحية فالدعارة التى كانت موضوعا ينتشر فى
 العالم الرومانى كان لها أصل دينى أحيا الكتاب ذكره وأشاعوه
 بعد نسيان ، فى اليونان القديمة كانت العاهرات يلتحقن بمعبد
 افروديت Aphrodite بمدينة كورنث وكن يسمين « الإماء المقدسة »
 hierodoulai ، وكانت عبادة الهة الجمال بهن تزداد بهجة ومتعة وقد
 بنى معبد أرفروديت العام أى « Pandemos بانديموس »
 بأموال الضرائب التى تجبى من بيوت الدعارة واسم هذه الضريبة
 باليونانية « pornikon telos بورنيكون تيلوس » ، ويروى كسنوفون
 المؤرخ ان أحد الرياضيين المشتركين فى الألعاب الرياضية قد نذر
 عند فوزه ان يهب معبد أفروديت خمسين أمة مقدسة (عاهرة) من
 بلده ولما فاز أوفى بنذره .

وهكذا نجد أثر الهيلار وتراجيديا أو الفليا كس في اليونان الكبرى (جنوب إيطاليا) قد تغلغل فاثرت الكوميديا الشعبية في عالم الامبراطورية الرومانية ونرى أثر ذلك بينا واضحا في الاسكندرية فالكوميديا الشعبية « خاريتون Chariton » التي ذكرناها كما سجلتها إحدى البرديات المصرية كانت « باروديا parodia » أو صورة كوميدية لتراجيديا « افيجينيا Iphigenia » في تاوريس فشخصياتها خاريتون بطلة والملك البربرى ثواس Thoas والصديق الغي Pylades وفي كلتا القصتين التراجيديا والكوميديا نجد الاخت كاهنة لإحدى الآلهات في ارض بربرية (غير اليونان) وقد خلصت اخاها الذى خدع الملك ، وفي القصتين ايضا تشابه آخر كبير في سرقة صورة الالهة في افيجينيا التراجيديا الأصلية وسرقة حاجيات الالهة سيليني Seléne الالهة القمر في كوميديا خاريتون الشعبية التي من المحتمل انها اخذت فكرة هروب الفتاة من رواية كيكلوبس Kyklops ليوريبيدس أيضا فنجد خاريتون تهرب إلى معبد سيليني الالهة القمر وقد اراد الملك البربرى ان يضحي بالفتاة للالهة سيليني ولكن اخاها مع جماعة من اليونانيين يرجعون اليها ويهربونها بعد ان اسكروا البرابرة . وظاهر جدا في تلك الكوميديا الشعبية الطابع الادبي كغيرها من الكوميديا الشعبية التي اخذت من مصادر أدبية مثل قصص ميناندر مثلا وغيره ففي خاريتون إحدى فارسات farces مدينة الاسكندرية بما فيها من سرعة البديهة ونكات لازعة ساخرة والمهرج واسلوبه الساخر وقفشاته التي تشبه الصفعات المدوية وقوة الاضحاك فيها وهذا

المستوى من الابتهاج كل ذلك له أهمية خاصة تثير الانتباه من حيث انها باروديا حورت تراجيديا جادة مثل افيجينيا الى كوميديا شعبية . ومثل ذلك عندنا الآن باروديات ثلاثى اضواء المسرح فى معظم مواضيع فوازير رمضان .

وهكذا نرى رغم شيوع مثل هذه الموضوعات وتكرارها إلا انها تكون على يدى ممثلة كوميدية شعبية ذات خبرة وكفاءة ممتازة فى فنها عمل ممتاز وكذلك موضوع « العاهرة » وهو الموضوع النفسانى المركز الشديد الاختصار فى نصوص الكوميديا الشعبية المنتشرة فى الامبراطورية الرومانية عندما يكون موضوع اداء ممثلين ممتازين وقد وضع فى كلمات واضحة قوية الصياغة مختصرة إلى اقصى حد هذه الكلمات مع ايقاع التوقيت الدقيق وطريقة حركات الممثلين كل ذلك اساس لاداء أعمال متقنة للكوميديا الشعبية .

وحتى بعد هذه التطورات التى حدثت على يدى مؤلفين دراميين ظلت الكوميديا الشعبية شيئا ليس له شكل فن الصعب وصفها لانعدام طابع خاص لها أو شكل معين ورغم انها أى الميموس mimus تمثل حياة العامة المحلية للبيئة التى نشأت فيها وتناقش كل شىء فيها مقلدة الاشخاص تقليدا تاما دقيقا وتأخذ مناظر الحياة العادية مناظر لها لا ترتبط بمكان بل تقام فى الميادين العامة وفى المنازل الخاصة وفى كل وقت وفى أوقات الأكل واحيانا تكون حوارا يؤخذ من حياة الناس الواقعية وفى الأغلب يكون هذا اللقاء مقلدا مثل ما نجده عند الاستاذ اسماعيل يسين الآن ورغم انها

اخذت كثيرا من المواضيع من الدرامات الأخرى حتى اندمجت
 فيها إلا أنها ظلت تعتمد على الارتجال ومن بين ما وجد من بقايا
 النصوص الخاصة بها نجد أنها في غالبيتها قد اقتصرت على التأليف
 في المقدمة فقط أما المحاورات فكانت ارتجالا ومعظم عناوين هذه
 الكوميديا الشعبية باليونانية مثل Skylax أى الكلب الصغير ثم
 باللاتينية Catularius كاتولاريوس وفي هذه الكوميديا الشعبية
 كان للكلاب دور وقد ذكر هذا المؤرخ بلوتارخوس وقد رأينا
 الكلاب أيضا في الفيليا كس نمثلة في بعض مناظر منها . وموضوع
 التوأمين الذى يدل عليه عنوان المقطوعة Gemelli وهو موضوع
 يديع يناسب الكوميديا الحديثة لما فيه من مواقف مضحكة عند
 الخلط بين الشبيهين إلا أنه ربما كان يرمز إلى « كاستور وبولكس
 Castor ، Pollux » التوأمين الفلكيين أولاد جوبتر وربما يدل هذا
 العنوان على أحد الأبراج الشمسية وإلا فكيف يتم التشابه بين
 ممثلين بدون قناع ؟ ومثل التوأمين نجد مجموعة كتبها لايريوس
 Laberius من مقطوعات بعنوان كل الأبراج الشمسية : الحمل -
 الثور - التوأم - السرطان - العذراء - ومن موضوعات هذه
 الكوميديا الشعبية ما يسخر من الفلاسفة والمذاهب الفلسفية مثل
 مذهب طائفة أنتستينيس Antisthenes تلميذ سقراط المسمون سينيكيون
 Kynikoi وكذلك اتباع فيثاغورث . ويقرر كيكىرو في مقارنة بين
 الكوميديا الشعبية أى mimus وبين الدراما الأخرى أن أحيانا
 عندما تصل العقدة إلى نقطة مقفلة نجد بعض الشخصيات تختفى ثم
 ترفع الستار (وكلمة ترفع الستار هنا تدل على تغطية المسرح عن

النظارة كما سنرى (٨) ، وعلى المسرح الذى تؤدى عليه الكوميديا الشعبية ، إذا كانت تمثل على مسرح ، لا يستعمل فيه ستار كستار المسرح الرومانى الممتاز بل كان الستار بسيطا يسمى سيباريوم « siparium » كما ذكرنا سابقا وقد كان الميموس لا يمثل على مسرح مرتفع بل على أرض الأركسترا حيث يقيمون ستارا (٩) ويقومون بالأداء كما نخبرنا الفقيه ديوميديس Diomedes « non in suggestu scaenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis actitabant. (Grammatici Latini, 1, 490, 3) وربما كانت الكوميديا الشعبية تمثل فى الأركسترا بينما يعد المسرح لرواية جديدة كما هو عندنا الآن فى الاحتفالات عندما يعد المسرح لفاصل آخر تؤدى أحيانا فى فترة الأعداد فواصل مضحكة أو مونولوج ولكن الخلاف فى أن هذه الفواصل الحديثة كانت تؤدى على المسرح .

أن الكوميديا الشعبية هى المرحلة التى تمر بها كل بلد قبل أن يقوم بها تياترو غير أصيل فيها وهذه الكوميديا الشعبية mimus بكل ما فيها من أشكال درامية بسيطة وغير درامية هى فى الواقع فى كل بلد وقد مررنا نحن بها فى مرحلة ما قبل الدراما أو التياترو الحقيقى وما رأيناه من فن شعبي فى إيطاليا من أشكال الكوميديا الشعبية فسكينيس fesciannis وساتورا satura واتيلاانا atellana من مقاطعتى اتروريا وكامبانيا فى إيطاليا ثم فارس farce وميموس mimus من جنوب إيطاليا فى ذلك الوقت المبكر كانت هى أساس ما يمكن أن يتكون منه مسرح شعبي فى كل بلاد العالم .

وفي محاولة انشاء تياترو في مصر مثلاً كما كان منذ خمسين سنة
تقريباً كان كل ما عندنا هو الكوميديا الشعبية فالشعوب كلها تحب
الفكاهة والضحك من كل ما يوجد في بيئة كل شعب فيظهر منه
افراد موهبون يجيدون الرقص والغناء والتقليد فيهم خفة روح
طبيعية دائمة الحركة ومتعددة المواهب الفنية، مجالهم يبتهم يأخذون
موضوعاتهم من معاصرتهم بعضهم بعضاً في مزاحهم ثم من شخصيات
في بيئتهم تسترعى اهتمام هؤلاء الفنانين المفظورين . فمن شخصيات
عابسة متجهمّة دائماً ومنهم البخلاء الذين انتشرت سيرهم من مسنين
وشبان ومنهم السكّيون وغيرهم ومثل هذه الشخصيات تكون عادة
موضع تقليد هؤلاء الفنانين الطرفاء وكذلك يقلدون الأجانب
الذين يعيشون معهم ويتخذون من لكنّتهم وأسلوب كلامهم بغير
لغتهم موضوع فكاهة مثل (شخصية الخواجه بيجو) وبين هؤلاء
الفنانين أيضاً من يجيدون ألعاب الاكروبات وتقليد أصوات
الحيوانات والقرود الخ وهم في ذلك يستغلون ميّزات طبيعية عندهم
ثم منهم من يقرض الشعر مرتجلاً ويغنيه ومنهم الزجالون الذين
يتناولون المديح والنقد لعيوب الناس على إيقاع طبلّة مع اتيان
بعض الحركات الخفيفة وبملا بسهم العادية مثل طائفة (الادبائية)
عندنا مثلاً ومع هؤلاء نجد الفتاة اللعوب التي تجيد الرقص بالموهبة
بدون معلم وتجد معه ألواناً كثيرة من ألعاب ومونولوجات بمصاحبة
الموسيقى بالآلات الشعبية العادية مثل الناي والأرغول والدف
بحركات خفيفة متهتكة والغناء المكشوف والإلفاظ المبتذلة مثل
« الغوازي » المتجولات بما يضحك الجمهور ويدخل عليه البهجة

فهذا يناسب مزاجهم ثم يقومون - نساء ورجال - بموضوعات قصيرة يمثلونها أو يقلدون فيها شخصيات أخرى مثل موضوعات الدعارة في إيطاليا وكان تمثيلهم يؤدي في الميادين والأسواق العامة حيث يجتمع الشعب هذه هي بعض ما نجده عند الطبقات الشعبية التي في حكم البدائية ليس في روما أو في أثينا فقط بل في كل أمم العالم القديمة والحديثة حسب كل بيئة وما فيها من عادات وتقاليد ولو ألقينا نظرة على ما نجده مرسوما على أجزاء الأحجار ود الشقف ، بشكل فاضح عند المصريين القدماء والتماثيل اليونانية الصغيرة والأحجار المنقوشة وعلى الموازين القديمة وغيرها نجدها تحمل كثيرا من هذه الرسومات الفاضحة لا فرق بينها وبين ما يفكر فيه أفراد الطبقات الدنيا في كلامهم وحركاتهم في خناقاتهم ورقصهم ونسكاتهم المكشوفة وشتائمهم النابية وغزلهم المفضوح .

فأول ما يقوم عليه المسرح البدائي قبل التياترو كما كان في روما يقوم على هذه الفنون الشعبية مجتمعة في شكل الكوميديا الشعبية وهي فعلا لم تكن دراما بل هي شتات موضوعات وطاقة بيئية ربما تمت من بعيد إلى الدراما وقد حار المؤرخون المسرحيون وقامت أمامهم صعوبات في أول الأمر وترددوا كثيرا وتساءلوا عن أي فرع من فروع الدراما يلحقونها به وقد كان لهذه الفنون الشعبية رواج وكانت محبوبة من العامة إلى درجة كبيرة حتى كادت أن تقضي على التياترو اليوناني في روما ومسرحياته المستوردة من جنوب إيطاليا وقد كان شيئا غريبا على عقلياتهم وعاداتهم وكادوا يلفظونه

كشىء غريب دخيل عليهم حتى اضطر شعراء عظام مثل بلاوتوس ان يدخل على المسرحيات التى يقتبسها من اليونانية طرفا من هذه الكوميديا الشعبية ليرضى الجمهور ويشير ضحكهم وقد جاهد هو وغيره من الشعراء الذين فهموا الدراما الراقية واحبوها حتى ثبت التياترو فى ايطاليا كما ذكرنا . . . ولكن الكوميديا الشعبية اى الميموس Mimus كانت الخطوة الاولى فى سبيل قيام المسرح حتى فهمه الشعب واصطبغ بصبغتهم وتسكلم بلغتهم بعد ان كانت لغته اجنبية لا يفهمها الا الخاصة المثقفة بالثقافة اليونانية وتعرض لمشاكلهم ويساير حياتهم وطبائعهم ولكن رغم كل ذلك فقد استمرت الكوميديا الشعبية فى صورها المختلفة تعرض كرواية ختامية Exodium بعد تريلوجى اى ثلاثية تراجيديات على المسرح فى الاحتفالات الدرامية كما كانت الساتير اى الاسطورة فى التياترو اليونانى .

فاذا تأملنا المسرح العربى مثلا على ضوء ما حدث فى روما وجدناه صورة طبق الاصل منه فقد سار على دربه بنفس الطريق الذى سلكه التياترو الرومانى حتى صار عربيا او كاد يعبر عنا بفضل كتابنا الدراميين النوابغ وان كنا لا نزال فى اول الطريق فقد كانت عندنا كما فى روما أولا كوميديتنا الشعبية التى اعتمدت على التقليد وجمعت كل ما عندنا من فنون شعبية من رقص وغناء وموسيقى والالعاب الا كروبوات وحواة واراجوز وقر داتى ورقص وكان مجال كل تلك الفنون فى الشارع ثم اصبحت فرقا متعددة نجدها فى الموالدو كان بطلمها الاول الاستاذ أحمد الفار - وهو قبل الاستاذ حسين الفار والاستاذ

سيد قشطة الذي سجلت له كثير من كوميدياته على اسطوانات كانت
تذاع بالفنوغراف ثم نجدها بعد ذلك تتطور وتدخل فيها عناصر
اجنبية من موسيقى وغناء ورقص في «صورة كشكش بك» للأستاذ
الفنان نجيب الريحاني ثم على مسرح الأستاذ على الكسار وغيرهم
وما كانت عليه استعراضاتها ومواضيع الفولكلور أى القصص
الشعبية (الحواديت) فيها غناء ورقص بمصاحبة الموسيقى بكل أنواعه
رقص بلدى وكلاسيكى ومونولوجات خصوصا فى الصالات
كما حدث فى روما بالنسبة للتياترو الرومانى ثم بعد ذلك استوردنا
التياترو الأوربى — الفرنسى خاصة — بل وحتى التى بلغته كما
وصل التياترو اليونانى فى روما، وظل قاصرا على بعض الطبقات
التي تتكلم اللغات الأوربية — الفرنسية خاصة — ولا تستعمل
العربية إلا فى تعاملهم مع أفراد الشعب من خدم وعمال وفلاحين
فى ارضهم يتكلمونها فقط ولا يقرؤونها ولا يكتبونها ومنهم بقايا
موجودة إلى الآن منعزلة تماما عن الشعب كما كانوا سابقا وحياتهم
الاجتماعية فى بيوتهم وأوساطهم كلها أوساط اجنبية متمصرة
ثم طالب المصريون بتعريب التياترو فاصبحت لغته مصرية وظل
حتى الآن يعتمد على الترجمة والاقتباس بالدرجة الأولى وعندنا
الآن رصيد من روائع المسرحيات المقتبسة من الأدب العالمى
والمصرية أيضا من عهد نجيب الريحاني وبديع خيرى ويحيىها بعدهما
قناون كثيرون مثل الأستاذ عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس
وفريد شوقى وغيرهم ولكن لم تختف الكوميديا الشعبية عندنا فى
خضم هذا التطور بل وجدت دائما وتطورت كما حدث فى روما

فقد تناولها فنانون مثل عبد المنعم مديبولي بما اضافه من شخصيات
مبتدعة ويوسف عوف وغيرهم في اسلوب مذهب مع مجموعة من
الممثلات والممثلين الأفاضل وهي أيضا صورة طبق الأصل من
الكوميديا الشعبية عند الرومان فيما مضى بمواضيعها المختصرة الشديدة
الاختصار وعقدها العادية المعروفة وما تحتويه من تقليد البيئة
المصرية الصميمية وما تتضمنه من ألوان مما نجده جميعا في ألوان
(ساعة لقلبك) وما فيها من قصاقيص وسلطان وحسين الفار وهي
تعبر تعبيرا صادقا عن الشخصيات المعروفة في أوساطنا ثم
استكشبات ثلاثي أضواء المسرح قبل انتقالها إلى الكوميديا الطويلة
ثم بارودياتهم التي يستمدون مواضيعها من الدراما الجادة أو من
الطبقة الشعبية ويؤدونها في بعض فوازير رمضان . وكذلك ما نجده
عند الأستاذ محمود شكوكو بأسلوبه الشعبي والاراجوز كل ذلك
باسلوب مذهب يوافق ذوق عصرنا ثم نجد أيضا في منولوجات
الأستاذ اسماعيل يس وثرثريا حلمي وسيد الملاح وما يقوم به من
تقليد لشخصيات الفنانين . . الخ وقد ساعد على انتشار هذا اللون
الشعبي المحبوب وسائل الاعلام الحديثة إذاعة وتليفزيون وقد
تطورت إلى حد بعيد بدخول عنصر رفيع بديع يشبه الرقص
المعبر تماما في دلالاته وأسلوبه الذكي بدخول — برنابج التمسالي —
الذي يقوم به فنانون كاريكاتوريون بارعون يعرضون أمامنا
لوحات شعبية شاملة لكل الموضوعات وعلى رأس هؤلاء الفنان
العبقري صلاح جاهين بما يصوره بريشته وقلبه في لوحاته واغانيه
مثل صورة « الليلة الكبيرة » أروع وأصدق صورة للمولد والفن

الشعبي ثم تطور هذا الفن عندنا كما حدث في روما تطورا أصبحت فيه الكوميديا الشعبية دراما كوميدية خالصة بلونها وأسلوبها في مسرح « ابن البلد » وأصبح نجم هذه الكوميديا الأستاذ محمد رضا وهكذا أصبح التياترو العربي واقعا ملموسا في طريق تكوين شخصيته العربية الخاصة نصا وروحا .

ان هذه الصورة للكوميديا الشعبية Mimus المصرية والكوميديين الشعبيين Mimologoi ثم قيام التياترو العربي يمكن ان تقرب لاذهاننا الصورة الغامضة التي مربها التياتر في عهده الأول في ايطاليا الشمالية وتتكرر الصورة مرة أخرى اثناء العصور الوسطى في أوروبا واضمحلال التياترو بسبب معارضة وعداء المسيحية له ثم قيامه بعد ذلك في عصر النهضة حتى أصبح الآن جزءا لا يتجزأ من حياة كل فرد في عهد التلفزيون دخل التياترو كل منزل واحس به افراد كل عائلة اطفال وشباب ونساء ورجال . . الكل يقبل عليه ويتعلم منه ويسترشد به ويعرض ويحل مشاكلهم جميعا بكل طبقات مجتمعهم وتعرف عليه من لم يكن يعرفه مطلقا في الريف المصري وفي كل عالم بعيد عن التياترو .

نشأة الرقص التعبيري

« البانتوميموس Pantomimus »

هذه الكوميديا الشعبية Mimus التي كان للشعب الروماني ولع شديد بها والتي انتشرت وراجت في كل انحاء الامبراطورية على المستوى الشعبي يقوم معها على أرقى مستوى نوع صعد إلى قمة الفن الدرامي جديد هو البانتوميم أي الرقص المعبر الدرامي أو الدراما الراقصة ، حركاته مقلدة يعبر في صمت عن موضوع درامي تراجمي أولا ، ديني وغير ديني كما ستفصل ذلك في العرض التاريخي لهذا الفن .

ظهر هذا الفن في القرن الأول الميلادي (سنة ٢٢ ق . م) بروما وكان قوامه ممثل راقص أو راقص ممثل مقنع وكما يقول لوكيانوس الكاتب اليوناني من القرن الثاني الميلادي في استعمال كلمة اليانتوميموس ان يوناني اليونان السكيري (جنوب ايطاليا) كانوا يسمون الراقص نفسه بانتوميموس ، أي الرجل الذي يقلد كل شيء كما ستذكر واصل هذا الفن « البانتوميموس » غير معروف تماما إلا ان اثينا يوس الكاتب اليوناني من مدينة ناوكراتس بمصر في آخر القرن الثاني وأوائل القرن الثالث الميلادي يقول (I , 20e) على لسان ارستونيكوس ان الراقص باثيللوس الاسكندراني بأسلوب (مدينة) منف وهو الذي استحدث هذا الفن ثم يذكّر ان تقديم هذا الرقص في روما كان في الأصل على يدي الراقصين

ياثيللوس وبيلا دس Bathyllos ، Pylades فقد وضعنا معا رسالة
او بحثا Syggramma استنبطا فيها هذا الرقص المعبر اى « الرقص
الايطالى italike orchesis » كما يسميه اليونان ، من كل الرقصات
القديمة من الرقص الكوميدي اى ما يسمى « بالكوردا كس Kordax »
ومن الرقص التراجيدي « اميليا Emmeleia » ومن الرقص الساتيري
« سيكينيس Sikkinnis » نسبة الى الرجل الذى اخترعه فى الأصل
المسمى « Sikkinnos » وكل هذه الرقصات هى التى كان يقوم بها
الكورس « الساتيري » الاثينى القديم ، اى جماعة ديونيسوس
(Thiasoi) . اذ يقول لوكيانوس « الرقص ٢٢ » ان الدراما بكل انواع
رقصاتها (اميليا وكوردا كس وسيكينيس) تنتمى الى ديونيسوس .
وقد اضاف الراقص السكندري ياثيللوس ايضا رقصة خفيفة كان
يقوم بها بعض الفتيات والفتيان وهى رقصة تعبيرية تؤدى مع
غناء بمصاحبة الناي والقيثارة تسمى « هيپور خيا Hyporchema » ،
وقد كان هذا النوع من الرقص موجودا من أيام هو مرثم ذاع
فى عهد بNDAR الشاعر الغنائى (٥٢٢ — ٤٤٢ ق) و كسينوديموس
(اثينا يوس 20 ، 1) وهو عبارة عن حركات تعبر عن كلمات
الأغنية كما كان يجرى فى جزيرة ديلوس وكما يقول لوكيانوس
(الرقص ١٦) الرقص الذى « تصاحبه الموسيقى meta mousikes »
وكانت جماعة الراقصين من بنات وأولاد يقومون بالراقص التعبيرى
بمصاحبة الناي والقيثارة وكانت « الأغنيات aismata » التى تكتب
لهذه الرقصة تسمى « هيپور خيماتا Hyporchemata » ومن هنا كان
اسم الرقص وعلى ذلك فالرقص التعبيرى اى البانتوميموس كونه

عناصر رقصات ضاربة في القدم وقد كان للاسكندرية دور أساسي في ظهوره وتطوره رغم انه استقر وازدهر في روما واثبت وجوده كأبرز وأصدق واجمل وارفع طريقة للتعبير الدرامي في العصر الامبراطوري . لقد اسدت الينا الاسكندرية وروما هذا الفضل في ظهور وتطور هذا الفن الرفيع الذي آل الينا في عصرنا الحالي نحبه ونعتز به ونحرص عليه تراثا ثميننا وهدية جميلة واطافة للدراما رائعة وفنا ساميا عزيزا ووساما عاليا وقلادة غالية على صدر المسرح في كل انحاء العالم .

كان ظهور الباتوميوم او « الرقص الايطالي » سنة ٢٢ ق . م وكان قوامه ممثل تراجيدي راقص او راقص ممثل / أو كما يقول اثينا يوس رقص قوى الصلة بالتراجيديا اي « يقوم به ممثل تراجيدي *Tragikos Hypokrites* بحركات ايقاعية *enrythmou* *kineseôs* » (اثينا يوس 20 , 1) فكان يسمى « الرقص التراجيدي » كما سنذكر وكان الممثل الراقص يتقنع بقناع جميل يناسب الدراما ، ففهم القناع مقفل على خلاف القناع التمثيلي في التراجيديا او الكوميديا ذي الفم المفتوح فهناك مع الرقص من يغني بدلا من الراقص الذي كان في أول الامر يغني اثناء رقصه ولكن الاجهاد الذي تسببه الحركة كان عائقا للغناء مما اوجب وجود ممثل يقوم بالغناء بدله وقد اشار اثينا يوس ايضا إلى هذا الغناء بقوله « الرقص بمصاحبة الغناء *pros oiden orchesis* » وكان في هذا يتفق ، لوكيانوس واثينا يوس (20 . 1) على ان الراقصين لا يغنون ، وقد كانت هذه المقطوعات الغنائية التي تصاحب الرقص مع الموسيقى

تتضمن الموضوع الذى يعبر عنه الرقص وتسمى « باللاتينية كاتيكوم canticum والجمع cantica ، فى شكل مونولوج يغنيه مع الموسيقى مثل ثانى على المسرح أو الكورس ، واحسن مثل لهذا ما قدمه التليفزيون العربى من اغانى يصاحبها الباليه مثل اللوحة الدرامية من الباليه التى قامت بها الفنانة نيللى مظلوم بالرقص المعبر لكلمات اغنية « يا ما قلبى قالى لا ، التى كانت تغنيها مع الرقص المعبر الفنانة فائزة أحمد هذه الصورة فى جملتها. وخاصة هذه الاغنية كاتيكوم canticum تذكرنا بالديثيرامب اليونانى الكلاسيكى الذى تمخض عن ظهور الدراما اليونانية بمواضيعها الدينية ولكن ذلك كان يصاحبه الرقص الجماعى الدائرى على الاركسترا لا المسرح كما سنرى .

فى هذه الحقبة من التاريخ، آخر العصر الجمهورى وأوائل العصر الامبراطورى انحسر تيار التأليف التراجيدى كعمل مسرحى وقل فى هذه الفترة بالذات ، فكان معظم ما يعرض من تراجيديات قاصرا على التراجيديا القديمة الاولى ثم بدا التفكير فى الشكل الادبى للتراجيديا وكان من اثر ذلك كتابة مقطوعات شعرية يعبر عنها غناء والقاء متضمنة روح التراجيديا بمصاحبة الموسيقى وهى الكاتيكو cantica أو الأغنيات التى تناسب بعض المناظر التراجيدية وأحيانا تكون كلماتها يونانية غير معدة للمسرح وربما توحى مثل هذه الأغنيات التراجيدية الروح بان التراجيديا لم تعد فى تفكير بعض المؤلفين الدراميين إلا شكلا أدبيا فكان ذلك عودا إلى ما يشبه التراجيديا التى كانت غناء منفردا « مونوديا Monodia » فى مدينة

سيكونيا في مقاطعة ارجوليد في اليونان التي كانت من
عمل الشاعر ايديجينيس قبل ظهور آريون كما ذكرنا سابقا لا عملا
مسر حيا وقد ذكر ان الامبراطور نيرون في (منتصف القرن
الاول الميلادي) غنى من هذه المقطوعات : أوريستيس قاتل أمه
« Orestes matricide » ثم مقطوعة أوديبوس الأعمى ثم
هرقل المجنون .

الواقع أن سقوط المدنية الديمقراطية كان سببا في ان فقدت
التراجيديا حيويتها وقد بذلت مجهودات للمحافظة على شكل
التراجيديا والاختفاظ بوحدها حتى انه تقرر رسميا وجوب تمثيل
تراجيديات قديمة لكل الشعراء القدامى من العصر الكلاسيكي
ايسخيلوس وسفوكليس ويوريبيدس في عيد الديونيسيا الكبرى
بالإضافة إلى التراجيديات الحديثة وقد ظلت اثينا مركزا للتراجيديا
القديمة حتى سنة ٣٠٠ ق . م ، ثم حلت محلها الاسكندرية وفي
عهد بطليموس الثاني « فيلادلفوس » ازدهرت التراجيديا وتآلق
في سمائها سبعة شعراء من اشهر الشعراء التراجيديين وقد كان اهتمام
الاسكندرية هؤلاء الشعراء التراجيديين كبيرا جدا إلى حد ان
اعتبر هؤلاء الشعراء السبعة نجوم واطلقوا عليهم اسم بليادس
« Pleiades » (مجموعة فلكية من سبعة نجوم) .

ورغم ذلك ظلت التراجيديا تنحدر تحت الحكم الاستبدادي
إلى ان أصدر الامبراطور كركلا في سنة ٢١٧ م امرا بإلغاء التيانرو
كله من الاسكندرية ويرى الأستاذ ليندساي Lindsay
أن تجزئة التراجيديا إلى اجزاء ربما يرجع إلى عصر الشاعر

يوربيدس الذى ادخل الغناء المنفرد «مونوديا monodia» فى التراجيديا كما نرى هذه المنوديا فى كوميديا «الضفادع» لارستوفانيز ثم فى «الفرس» للشاعر الغنائى «تيموثيوس Timotheus» أحد شعراء الديثيرامب من جزيرة ميلتوس «Melitos» سنة ٣٥٧ ق.م وقد وصف فيها موقعة «مراثون» بمنوديا أى بالشعر الغنائى المنفرد على نغمات الناي ثم يقول المؤلف، وهو على حق، ان الأمر ببساطة هو ان توقف اهتمام الجماهير بالتراجيديا كان السبب فى ان اجزاء منها كانت تمثل دون بقية التراجيديا وخاصة المنوديا أى الأغاني المنفردة فيها، وهكذا تحطمت وحدة التراجيديا وأصبح التمثيل رقصا والكلام غناء.

فى هذه الفترة يبرز دور «الرقص المعبر» او ما اصطلح على تسميته «بالبا نتوميوس» فيما بعد. يقوم هذا الفن اذن على انقاض الترجيدى رغم مجهودات الاسكندرية، مدينة الفنون. فى احيائها وبعثها من جديد، بعد ان دب فيها التفكك وما أصابها من اهمال ونكسات، إلا ان ذلك لم يكن مجديا بالنسبة لتطور الأمور والتغيرات السياسية العنيفة فى العهد الرومانى فلم تصمد التراجيديا كما ذكرنا ولكن كان للاسكندرية ايضا فضل خلق الرقص الدرامى القائم على التعبير بالميموس الذى نشأ فيها على يد الراقص السكندرى باثيللوس كما رأينا ثم ازدهاره فى روما بعد ان ترك موطنه الاصلى كما بينا وما سبراه فى العرض التاريخى لهذا الفن فى العصر القديم وما أورده من آراء الفلاسفة والمفكرين وتقدير محبى هذا الفن منذ العصور المبكرة لوكيانوس ابرز الكتاب فى دراسة هذا الفن

واشد المعجبين به وبراقصيه والذي الم في كتبه بمعظم ما ذكر
 عن البانتوميوس منذ العصور الأولى حتى العصر الإمبراطوري
 وما وصل إليه هذا الرقص من ازدهار بلغ فيه قمة الفن وأصبح
 العنصر الهام بين الدراما على المسرح الروماني وقد وضع لوكيانوس
 تلك الصورة لهذا الفن القديم وهو عندنا الآن من أرقى فنون
 عصرنا وذا ع وانتشر في كل أنحاء العالم وبلداته المتمدينة واستقر فيها
 واكتسى بشكلا الفولكلوري وهو دائما يعتمد على تصوير القصص
 القديم المحلى في كل بيئة متمشيا في الغالب مع تقاليد الفنية القديمة
 أى الرباط القديم بالتراجيديا الذي اشتهر به في عهده الأولى .
 يبرز دور البانتوميوس في هذه الفترة فكان إذن يقف في
 الجانب المقابل بعيدا عن هذه المقطوعات التراجيدية الغنائية المنفردة
 إذ انه رقص تمثيلي معبر . وكانت هذه الأغنيات Cantica التى تكتب
 خصيصا لمصاحبة البانتوميوس أى الرقص المعبر مع الموسيقى
 تعد للاداء المسرحى أى بمعناها الحديث Libretta وكان موضوع
 هذا الرقص المعبر مأخوذا في الغالب من القصص الدينى (الميثولوجيا)
 مثل موضوع حب آرس Ares (اله الحرب) وافروديت الهة
 الجمال والكين الذى أعده هيفايستوس Hephaestos اله ما تحت
 الأرض ، وزوج افروديت المعتدى عليه ، ليوقع الحبيبين الخاطئين ،
 وهذا التقليد الراقص لهذه القصص يقوم به ممثل راقص واحد
 يسمى البانتوميوس (Pantomimus) وكان يقوم بدور الرجال
 والنساء على التوالى بينما يغنى ممثل آخر أو كورس بمصاحبة الموسيقى
 الأغنية كاتيكوم Canticum التى تتضمن موضوع الرقص وبما ان

هذا الأداء المختلف الأدوار للنساء وللرجال يقوم بها نفس الممثل الراقص كان يتطلب بالضرورة فترات راحة يغير فيها الراقص الممثل قناعه وملابسه حسب كل دور يقوم به . ففي هذه الفترات يقوم الكورس بمصاحبة الموسيقى بالعمل كفاصل غنائي يصل بين منظر وآخر ، كما كان الأمر في الدراما ، وفي أواخر عصر الامبراطورية تشترك المرأة في البانتوميوس وقد كانت حركات الرقص المعبر عن اللذة الجنسية فقط تذهب إلى أقصى حد في تصوير عرض هذه الموضوعات الحساسة .

هذا الرقص المعبر الباليه والأغاني الموسيقية التي تصاحبه كلها كالدراما تؤدي على المسرح وربما كانت تقام لها خلفية رائعة للمسرح ويتناول البانتوميوس في تعبيره التراجيديا والكوميديا والاسطورة (سائير) وغالبا ما كان يتجاوب إلى حد بعيد مع جمهور النظارة من يهتمون خاصة بالتراجيديا ولا بد ان نذكر هنا مثلا تلك الرقصة البارة المعبرة الفصيحة الصمت الذكية الناطقة الحركة البليغة الإشارة التي أدتها الفنانة الكبيرة السيدة سهير البابلي بمصاحبة الموسيقى فقط في رواية « آه يا ليل يا قمر » . ان دقة الاحساس الفني والشعور به يحتاج إلى ذوق رفيع وثقافة عالية ولذا فقد كان الرقص المعبر يتطلب جمهورا من الطبقة الممتازة بينما الكوميديا الشعبية بكل ما فيها من هزل ومجون وسخرية كانت مبعث سرور العامة واهتمامها .

الرقص المعبر عند لوكيانوس

« Pantomimos »

تاريخه ودلالته وتطوره

الواقع ان كلمة بانتوميوس لها استعمالان بمدلولين مختلفين فكما يقول لوكيانوس ان يوناني اليونان الكبرى في جنوب ايطاليا يطلقون كلمة البانتوميوس Pantomimos على الراتص نفسه فيسمونه الراتص المعبر أو « orchesten pantomimon » وإذا دققنا في سبب هذه التسمية كما يقول لوكيانوس نجد انه كان بسبب عمل الراتص « apo drômenou » (لوكيانوس ، الرقص ٦٧) ، ثم يورد في فقرة أخرى (الرقص ٣٦) ان الراتص يعتمد على علم التقليد « mimetike episteme » ، ويعلق لويب على الفقرة الأولى أى على مدلول الكلمة المنصب على الراتص فيقول ان الاسم يعنى الشخص الذى يمكنه ان يقلد كل شيء ، ثم يكمل لوكيانوس شرح هذا المدلول (الرقص ٦٧) بان الراتص يقوم بتمثيل وعرض الشخصيات « ethe » والعواطف « pathe » ففي لحظة يمثل « المحب » وفي الأخرى يمثل « رجلا غاضبا » وفي لحظة ثانية « شخصا مسته لوثة » ، وفي لحظة بعدها يمثل رجلا « حزينا » وكل ذلك يقوم به رجل (راتص) واحد « heis anthropos » في حدود مراعاة الايقاع والموسيقى ونغم الغناء وموافقة معانى الكلمات « وكل تلك الانفعالات تصدر من احد عنصرى تكوين الإنسان ، كل عنصر منفصل عن الآخر ، وهما انفعال الروح أو حركة الجسد (فى الانسان العادى) أما الراتص

فيجمع بين العنصرين في أدائه : انفعال الروح « psyches »
أو حركة الجسد « somatos » مندمجين ففي الرقص يظهر اثر العقل
في الأداء وتعاير حركة الجسم وأهم شيء في ذلك سيطرة « الحكمة »
« sophia » على الحركة وحقيقة الالتزام بها (الرقص ، ٦٩) . وأما
المدلول الآخر لكلمة بانتوميموس فهو المدلول الاصطلاحي الذي
يطلق على الرقص المعبر نفسه أي « pantomimos » .

هذا الرقص المعبر يمثل بشكل ما بعضا لعناصر الرقص الديني.
الأول وقد كانت العلاقة بين البانتوميم والتراجيديا عميقة الجذور
فهو يحتوى على عناصر التراجيديا التي توجد في القصص الديني.
الخرافي ويذكر لوكيانوس تقليد الممثلين الراقصين أي « pantomimoi »
خرافة مولد الاله الأكبر زيوس ابن كرونوس « Kronos » الاله
الأول الذي كان يأكل أبناءه خوفا منهم على عرشه ثم وضع الإلهة
ريا « Rhea » حجرا بدلا من ابنها زيوس فابتلعه الأب كرونوس.
ولما كبر زيوس أخذ العرش من أبيه . ثم تصوير راقص آخر
لخرافة مولد الإله ديونيسوس ابن زيوس وسيميلي « Semele »
التي احترقت ونزل الجنين من بطنها في الشهر السادس ... إلى نهاية
القصة كما ذكرنا (الرقص ٣٧ ، ٣٩) .

وهكذا دخل البانتوميم في صميم التراجيديا الميثولوجية التي كانت
مصدر أو ركيزة فنه الأولى . وقد سأل قيصر الراقص بيلاديس الذي
وضع الرقص المعبر في صورته الفنية عن طريقته في ذلك فأجاب بأنه
« استعاض عن صوت البشر بالناي » أي التعبير الصامت .

يقول لوكيانوس ابرز المؤرخين القدامى اهتماما بدراسة الرقص

إن الرقص اذلى خلق معاصرا للحب الأول القديم « Eros » الذى يقول عنه هيزيود انه القوة التى تكون العالم بصلة داخلية تربط بين العناصر المتنافرة وليس هو Eros الصغير ابن افروديت إلهة الجمال . ولد الحب القديم مع الضباب الاذلى كاوس chaos (الظلام) وفى نفس الوقت مع خلق الكون (الرقص ٧) ويسوق المؤرخ دليلا على ان الرقص اذلى « prôtogonos » فى الكون انه يتمثل فى الاتساق والتوافق الايقاعى والهارمونى الموقوت بين الكواكب السيارة وبين النجوم الثابتة (الرقص ٧) . كانت الشعوب الأولى ترقص حتى انه لم توجد طقوس قديمة « teleten archaia » بدون رقص « aneu orcheseôs » (الرقص ١٥) ، فعندما يعبر الكثيرون من الشعوب عن اداء الطقوس يقولون انها ترقص أى « ta mysteria exorchelsthai » وفى جزيرة ديلوس كانت حتى الاضاحى « thysiai » لا تقدم بدون رقص « aneu orcheseôs » (الرقص ١٦) ، ثم يضرب مثلا عند الهنود رقصهم التقليدى التعبدى .

وفى مصر يتكلم لوكيانوس عن بروتئوس « Prôteus » المصرى وهو شخصية خرافية ذكرها هومر بانها شخصية إله مصرى (الإلياذة ٤ + ٥ ، ٤٥٤ - ٥٩) ، ويقول عنه هيرودوتوس (٢ ، ١١١ - ١١٢) انه رجل من منف تولى العرش بعد الملك « سيزوستريس Sesóstrios » ، ولكنه لم يذكر فى قائمة مانيتون كما يقول « لوبيس » . ويقول هيرودوتوس ان اسم هذا الملك باليونانية « بروتئوس » ، وأما ديودوروس (١ ، ٦٢)

فيذكر ان بروتيوس كان ملكا مصرية واسمه عند المصريين
 « كيتيس Ketes ، ويسميه اليونان بروتيوس » (١ ، ٦٢) .
 اشتهر هذا الرجل بقدرته الهائلة في تغيير شكله حتى قيل كما ورد
 في لوكيانوس (في مدح ديموستينيز ، ٢٤) ان بروتيوس هذا تشكل بكل
 الاشكال « pasas ideas » حيوان « theriôn » ونبات « phytôn »
 ولما لم يبق شيء غير ذاته هو رجع إلى صورته الأصلية فاصبح بروتيوس
 « Prôteia genesthai » . هذه الشخصية الخرافية التي تمتاز بالقدرة على
 التغير جعلت لوكيانوس يقول بحق « ان بروتيوس المصري بالنسبة
 لي ليس إلا راقصا « orchesten » وانه كان شخصا مقلدا mimetikon
 وراقصا معبرا كفءا قادرا على التغير إلى أي شيء ، فيمكنه ان يقلد
 سيولة الماء « hydatos hygroteta » وحدة النار oxyteta بحيوية حركاته
 « en kineseos sphodroteti » فن وحشية « agrioteta » الأسد
 وشراسة thymon « الثروا هتزان » donema « الشجرو بالجملة يمكنه
 ان يكون كل شيء يريد ان يكونه holôs o ti kai thelêseien (الرقص
 ١٩) . ان هذه النماذج الخارقة تؤيد رأى لوكيانوس فيما يجب ان يكون
 عليه البانتوميوس العظيم في حركاته الراقصة وقدرته على تصوير
 المعاني حتى انتهى بالرقص إلى القمة فاصبح الرقص « لغة عالمية » ،
 فقد وجد الرقص قبل الدراما وكان في نشأته معبرا للإله عن عبادته
 ويقول لوكيانوس عن مراسم الديونيسية وفرق الباكخاي ان كل
 شيء فيها كان قائما على الرقص orchesis ekeina panta (الرقص ٢٢) ،
 وفي ذلك يتفق مع اثينا يوس الذي يقول ان الدراما بكل انواع
 رقصاتها النموذجية ترجع إلى ديونيسوس (اثينا يوس e 20 . 1) .

وفي بحثه الشامل هذا حرص لوكيانوس على ان يجمع آراء من سبقوه
من فلاسفة ومؤرخين واهل الفكر وما يروونه في الرقص من مزايا
وفضائل فيقول ان هومر عندما عدد أحلى وامتع الأشياء عند
الانسان وهى « النوم والحب والغناء والرقص » كان الرقص هو
الوحيد الذى خصه بانه « لا غبار عليه » amymona (الرقص ٢٣) .
ثم يورد بعد ذلك رأى سقراط « اعقل الرجال » sophôtatōs الذى
يعتبر الرقص واحد من أهم « spoudaiotatōn » الموضوعات التى تستحق
أن تدرس « mathematōn » ولم يكتف سقراط بمدح الرقص فقط
بل اراد ان يتعلمه « alla kai ekmatheîn » ثم يضيف على الرقص تقديرأ
كبيراً لما هو عليه من دقة ملاحظة الايقاع والموسيقى وهارمونية
الحركة ورشاقة euschemosynei الأطراف (الرقص ٢٥) .
والرقص عند لوكيانوس « ليس من الفنون السهلة التى تدرك
بدون اجهاد فالرقص يجب ان يصل إلى قمة « to akrotaton » الثقافة
« paideuseōs » لافى الموسيقى والايقاع والوزن فقط بل على
الراقص ان يلم بالفلسفة ، الطبيعيات والاخلاقيات ، وفي الرقص ايضاً
من الخطابة جانب كبير من حسن تصوير الشخصيات وجمال الافصاح
عن العاطفة مما يولع به الخطباء ولا يمكن ان ينأى الرقص عن
فن النحت والتصوير فقيه منهما أولاً وقبل كل شئ الايقاع
والهارموني حتى ان الراقص ليظهر صنوا لفيدياس واييللس Apelles
المصور (الرقص ٣٥) . وكذلك يجب على الراقص ان يعرف
« الحاضر وما سيحدث وماضى » فالرقص علم التقليد « mimetike »
« episteme » والكشف عما تكنه الصدور وان يجلو الغامض
« aphanōn » ثم يذهب لوكيانوس إلى حدائه يضيف على الراقص ما

مدح به المؤرخ توكديدس (II. 60) بركليس عندما قال عنه انه
« يعرف ما هو مناسب » « ta deonta » ويعبر عنه « hermenensai »
(الرقص ٣٦) ، فالراقص يبدأ بالضباب الأزلى (الظلام chaos)
وبدء الخليقة « prôtes tou kosmou » ثم يجب ان يعرف كل شيء
حتى عصر كليوباترا المصرية (الرقص ٣٧) .

ثم بعد تلك الواجبات والمؤهلات الفادحة التى يفرضها لوكيانوس
على الراقص « البانتوميوس » ، وما يجب ان يكون عليه من
ثقافة عالية ومعرفة شاملة عقلية وثقافة بدنية أيضاً يقدم لنا مثلاً
من تلك الشخصيات الرفيعة فيخبرنا ان ديمتريوس الفيلسوف
السينيكى « kynikon » المعروف الذى عاصر عهد نيرو مع
هذا الراقص العظيم الذى يملك كل تلك المؤهلات التى
ذكرها لوكيانوس ، وكان المعروف ان الفيلسوف السينيكى لا
يروقه الرقص ولم يهتم بفنه وكان يعتبر الراقص مجرد لازمة لموسيقى
النأى يأتى ببعض الحركات التى لا معنى لها ، وما يخدع الناس فيه
مظاهر العمل من ملابس حريرية وقناع جميل واهتزازاته ثم جمال
صوت المغنين . وفى عهد نيرو الذى ازدهرت فيه الفنون الجميلة
وجد هذا الراقص العظيم وكان ذائع الصيت ذكياً فاق أقرانه فى
إلمامه بالتاريخ والقصص الخرافى وجمال ورشاقة أطرافه وحركاته
وكان يعرف رأى الفيلسوف فى الرقص والراقصين ، فأرسل إلى
ديمتريوس يقول ان الأصوب ان ترى ثم تنتقد ثم وعده ان
يرقص أمامه بدون نأى ولا غناء وقد فعل فأمر بالسكون
والصمت فى كل شيء حتى ضبط الإيقاع بضرب الأرض

بالأرجل والكورس ثم رقص له قصة حب افروديت الهة الجمال
وآرس إله الحرب ووشاية هيلوس وإعداد هيفايستوس إله ما
تحت الأرض والمعادن ، زوج افروديت المعتدى عليه، ومفاجأة
الآلهة للحبيبين ثم قلد له خجل افروديت وآرس الذي يبحث عن
أى شيء يتوارى فيه ثم طلبه الرحمة . . . إلى آخر الخرافة الدينية
التي يرويها هومر فما كان من ديمتريوس بحكمته وقد استخفه سحر
تأثير العرض الراقص إلى حد كبير فشكر الراقص ثم صاح بأعلى
صوته «أيها الرجل انى اسمع » akouó ، القصة التي تمثلها ولم اكن أراها
فقط « ouk horô monon » ؛ ويبدو لى أنك كنت « تتكلم
بيديك chersin autais lalein » (الرقص ٦٣) .

ثم يورد لنا بعد ذلك قصة نفس الراقص المؤهل بكل ما يجب
ان يكون عليه راقص معبر مع أمير اجنبي حضر إلى روما لبحث
مع نيرو بعض المهام فطلب منه الامبراطور عندما أراد الرجوع إلى
بلاده ان يطلب ما يشاء واعداء إياه تحقيق مطلبه وكان الأمير قد
رأى نفس الراقص وفهم كل ما أراد ان يعبر عنه برقصه رغم
عدم فهمه للأغاني المصاحبة للرقص ، فلم يكن ملماً تماماً بالثقافة
واللغة اليونانية ، فما كان من الأمير الا ان طلب من نيرو ان
يهبه الراقص هذا قائلاً انك ستسعدنى كثيراً ، فلما سأله الإمبراطور
فيما عسى ان ينفعه الراقص هذا قال الأمير ان لنا جيرانا من
البرابرة لغتهم غير لغتنا وليس من السهل وجود مترجم بيننا ويمكن
لهذا الراقص ، عند اللزوم ان يترجم « hermeneusei » لى كل
شيء « hekasta » بالإشارة « dianeuôn » (الرقص ٦٤) .

ثم قصة ذلك الأجنبي الذي لاحظ ان خمسة أقنعة قد أعدت
لراقص واحد ويقول لوكيانوس (الرقص ٦٦) ولما كانت
فصول الدراما بنفس هذا العدد *tosoutôn gar merôn to drama*
سأل الرجل ، عن سيقوم بالأدوار الأخرى ، فلما علم بأنه
نفس الراقص، قال له أيها الصديق برغم ان لك هذا الجسم الواحد
pollas tas كثيرة « *sôma touto hen* » إلا ان لك « أرواحا كثيرة
« *psychas*

وفي اثينا يوس (I.20 c-d) نجد ذكرا لراقص آخر موهوب على
درجة من الثقافة عظيمة جدا اسمه « منفيس » من بلاد البارث (على نهر
الفرات) ثم صار عبداً للإمبراطور لوكيوس فيروس *Veros* وأما اسمه
الحقيقي فهو « أجريبا *Agrippa* » وقد كان راقصاً أصيلاً مجيداً نابغة
ومثقفاً ثقافة عالية ، فقد درس الفلسفة وفهمها حتى سماه الجميع
« الراقص الفيلسوف *Philosophon Orchesten* » فكان يصور
برقصه نظرية تناسخ الأرواح ونظرية الاعداد فيثاغورس ،
ولهدوء وجمال حركاته أجمع الناس على مقارنته بأقدم البلدان
الملكية منف « *archaiotatei basilikôtatei* » كما يصفها
بأنخيليديس « *Panchylides* » الشاعر اليوناني الغنائي المعاصر للشاعر
بندار ، « منفيس (الهادئة) ذات الجو غير العاصف *acheimanton*
التي تشبه النيل المليء بالغاب *donakôdea Neilon* » فكان منفيس
يفسر فلسفة فيثاغورس « *Pythagoreion Philosophian* » وكان
يشرح في « صمت *siôpes* » « أوضح *saphesteron* » من هؤلاء
الذين يدعون انهم أساتذة « فن الكلام *tôn logôn technas* »

وكان كل الناس من مختلفي الأجناس الذين يجتمعون في روما يفهمون « رقص منفيس » الراقص الفيلسوف فأصبح « لغة عالمية » .
كان أسلوب الرقص المصرى الذى نشأ فى الاسكندرية على يدى الراقص باثيالوس كما ذكرنا الذى يطلق عليه أسلوب « منف » محبوباً وله شعبية كبيرة فى العالم القديم (اثينا يوس I, 20 f) وكان سقراط يقول لأصدقائه عن الرقص (عموماً) « orchesin » انه رياضة « gymnasion » لأعضاء الجسم . فما أعظم وأروع ما يفيض علينا الرقص من ثقافة « paideuei » ومعرفة ، وما أجل ما يدخله على نفوس psychas المشاهدين من سرور وانسجام فيما يسمعون وما يعرضه عليهم من جمال الروح والجسم معاً « psyches kai somatos » مع الموسيقى وجمال الاتساق والإيقاع (الرقص ٦) .
ان كل حركات الراقص فى رقصه بجانب حلاوتها عند مشاهدتها وجمال إيقاعها ، مفيدة للراقص كرياضة تعطى الجسم ليونة ومرونة وخفة وتوازناً (الرقص ٧١) ، فطواعية الجسد لاهام الروح هو ارفع ما فى الرقص من فن وروعة . ويصف هومر « ميريونيس Meriones » أحد أبطال حرب طروادة ومن أشجع المحاربين فيها من جزيرة كريت بأنه راقص ، وكان ذلك مدحاً للمحارب لطفة ورشاقة حركاته التى اكتسبها من مرانته على الرقص مما أثار إعجاب الناس وما جعله يتحاشى كل سهم يصوب إليه .
(الاياذه ١٦ ، ٦١٧ - ١٨) ثم (الرقص ٧٢) .

وقد صور لنا الشاعر فونوس اليونانى المصرى من مدينة بانوبوليس الراقص التعبيرى الماهر فى ملحمة « ديونيسياكا »

Dionysiaka» التي وصفها احد مؤرخي هذا الفن بانها «رقصة معبرة طويلة» صور هذا الشاعر الراقص بما يأتيه من حركات في دورانه على قدم واحدة حول نفسه، ووثبه وإيماءاته ولفقاته وإشارات يديه، وأصابعه المعبرة، وصمته الناطق، وضرب لنا مثلاً بذلك الراقص المعبر أو البانتوميموس «سيللينوس Seillenos» فيصفه بالصامت المتكلم، ويصف رشاقته في رقصه على أطراف أصابع قدميه وانحناءاته السريعة، لجسمه يتموج كالماء، وإيقاع قدميه والنأي وتوافق حركته مع كلمات المغنيين وتعبيرها الصادق عنها. ان ما يستمدّه المشاهدون من فن الراقص العبقري من ارتفاع الروح المعنوية عندهم والعظة وتبصيرهم بالعواقب ومتعة الروح والأذن والعين بما يأتيه الراقص الكامل في أداء الحركة ورشاقة الجسم وطواعيته للروح وعلم التقليد وكل ما يقدمه لهم من فنه ليس للراقص عليه من جزاء يصبو إليه إلا إحساسه بأن كل مشاهد يجذبه «مرآة katroptroi يرى فيها نفسه heauton blepei» فينفجر ساعتها الناس في التصفيق، فكل منهم قد رأى انعكاس روحه فيه وعرف نفسه تماماً فتحققت فيهم تعاليم موحى دلف ان «اعرف نفسك Gnôthi seauton» (الرقص ٧٢ و ٨٠ - ٨١) .

عندما حدثنا الكاتبان لوكيانوس وإثينا يوس والشاعر نونوس عن الرقص المعبر أو الدرامي كانوا يعيشون في العصر الامبراطوري إلا اننا نلص فيما ذكره من عناصر البانتوميموس عناصر مصرية أصيلة ممثلة في نقوش الدولة الوسطى فنجد خمس بنات يقمن ببعض حركات الاكروبات الراقصة في قصة الرياح الأربعة مثلاً، وقد

ركز لوكيانوس على عناصر الرقص المصرى القديم فى البانتوميم فى كلامه عن الراقص بروتئوس Prôteus المصرى وكذلك اثيناؤس فى حديثه عن الراقص متفيس، وقد كان رقص الاكروبات حياً ومزدهراً فى اليونان ولكن أصول عناصره كانت متأصلة فى مصر من عهد بعيد، فالوثب وحركة التواء الجسم على بعضه وجدت فى نقوش الدولة الوسطى فى الرقص الجنائزى على جدران المقابر وظلت رمزية فى مصر حتى العصر الرومانى، وعلى أيام الشاعر المصرى نونوس كانت تقدم كؤوس من الذهب مملأ بالخنجر الحلو جائزة لأحسن الراقصين الدراميين.

ان الرقص الديونيسى هو رقص الحياة الأبدية. وقد بلغ ذروته فى البانتوميم الذى أعطى الرقص كامل تصويره فى التعبير عن سمو الحياة فأصبح تعبيراً عن الجمال وانتهى التأثير الدرامى التراجيدى الاثنى وسيطر الغناء فى التعبير وانتهى الصراع بين الانسان والانسان وتجمعت كل الحوادث فى شخص واحد فكان مدهشاً حقاً ان يقوم الراقص التعبيرى فى القصة التى يعبر عنها فيمثل الجنون والغضب والخوف والأسى وغيرها من انفعالات فى لحظات معدودة. ولكن رغم كل ذلك السمو وتلك الثقافة الرفيعة فالراقص التعبيرى كغيره من الفنانين كان سىء السمعة فى العصر الرومانى، هذا العصر الذى كان يسىء الى كل مشغل بالفن رغم حب الجماهير للفنانين وقربهم من قلوبهم وكان أكثر الفنانين الذين يحظون بأكبر قدر من تقدير الجماهير وإعجابهم هم البانتوميم أى راقصو الباليه.

هذا عرض تاريخى للرقص الدرامى، أو الدراما الراقصة،

الذى استحدث فى هذا العصر الرومانى وهو الجديد فى عداد الدراما
الذى ظهر على المسرح .

* * *

ان الرقص المعبر شديد الارتباط بالفولكلور أو الفنون الشعبية
ولذا فقد كان يرتكز على أساس شعبي وقد تعددت الوانها حسب
كل الشعوب وعاداتها فعند البدائيين كان هذا الرقص تعبيراً دينياً
قبل عصر الدراما ، وابين هذا الرقص الدينى واقدمه هو الرقص
المصرى فى تعبيره الدينى المناسب للمعابد وكذلك ما كان عند القبائل
اليونانية فى ساحة الاركسترا قبل قيام الدراما ايضا ومن البديهي
ان الفولكلور فى أى بلد فى مرحلته الأولى كان مختلطاً بالدين بل هو
نشأ من مراسم العبادة التى كان القدماء يعبرون بها عن حبهم وإيمانهم
بالاله وهكذا نجد مثلاً على جدران المعابد عند المصريين وقد كان
واضحاً فى تعدد انواع الرقص الشعبى (الفولكلورى) ، وفى بعض
لوحاته تدين بوضوح فكرة التعبير الراقص رغم مسحة الدينية، فى
مقابر بنى حسن من الدولة الوسطى وجدت لوحات رقص تمثل
فتاة تقلد بحركاتها وخطواتها الريح ومعها فتاتان تقومان بتقليد النبات
يتمايل أمام هبوبه . . ثم صورة أخرى تمثل لونا معبرا عن الانتصار
فتقوم فتاة بتقليد الملك وأخرى معها تقلد اسيراً ذليلاً وهذه
اللوحة ظاهرها تعبير عن الانتصار على الأعداء على أساس دينى
ثم لوحات رقص التحطيب الشعبى المعبر وهذان اللوان ينطقان
بتحرر عن الصبغة الدينية والتحطيب خاصة الذى نشأ من العادات
الريفية الصميمة صورة حية تنبض بالقوة والكفاح فيها رشاقة

اللاعبين الرياضيين ويعتبر أيضا نوعا من أنواع الرقص الحربى
وفيه رمزية دينية أيضا .

وقد ذكرنا فيما سبق ان كل الشعوب القديمة كانت ترقص ،
فالرقص الأول كان كله طقسيا ضمن مراسم العبادة واحتفالاتها
فكان مكانه قبل ان يخرج الى التياترو المعابد وقلنا ان الرقص
التراجيذى كان اسبق من الدراما بزمان طويل ، وكان فى اليونان
يتمثل أيضا فى الرقص الدائرى المصاحب لنشيد الديثرامب فى مراسم
عبادة ديونيسوس الذى يقوم به أتباعه « thiasoi » من الساتير
فى ساحة الاركسترا . ثم ذكرنا أيضا قول لوكيانوس انه لم توجد
طقوس قديمة بدون رقص حتى ان الناس فى تعبيرهم عن اداء
الطقوس يقولون انهم « يرقصون الطقوس » ، ثم ذكرنا قول
الشاعر نونوس ان « الرقص المصرى ظل رمزيا دينيا حتى العصر
الرومانى » ، إلا ان الباحثين فى التياترو المصرى لم ينظروا إلى ان
الرقص المصرى كان رقصة دينيا طقسيا ضمن مراسم العبادة بعيدا عن
أى قصد درامى فلا يصل إلى درجة « البانتوميم » بمعناه الذى حددناه
سابقا فالرقص المصرى له صبغة رمزية دينية كما نراه ممثلا على
الجدران فى المعابد برقصها الطقسى وفى المقابر برقصاتها الجنائزية .
لم يتبين فيه الباحثون ، فى التياترو المصرى ، هذا الوجه بل رأوا
فيه وجه التمثيل ولم يتناولوه إلا للاستشهاد على وجود التياترو
المصرى ، والواقع ان هذا التعبير الرقص لا يدل على شىء فى هذه
العصور المبكرة إلا على « رقص الطقوس » ، الدينى أى « اداء
الطقوس » ، كراى لوكيانوس ، فكانت عناصر هذا الرقص مستمدة

من الطقوس يقوم بها السكينة ومن معهم مقلدين الآلهة الراقصين
الكثيرة- كما يقول الأستاذ جان كازينيف- تقليدا لا يندمجون فيه
بما يقلدون بالحركة بل كان مجرد تعبيراً عن الطقوس كما كان
عند كل الشعوب القديمة الأخرى قبل عصر الدراما . وهذا
هو التعبير الحركي البدائي في كل العصور البدائية ثم بعد ذلك
تطور الرقص بعد تطور التياترو مصاحباً لتطورات الدراما
أيضاً فأصبح الرقص دراما صامتة بجأها المسرح وموضوعها التعبير
الصامت في نطاق الدراما الحية بالقناع المسرحي والموضوع المختلف
حسب أنواع الدراما .

الشعراء

والدراما اليونانية والدراما الإيطالية الوطنية

كان هذا هو وضع التياترو البدائي الذي وصل إليه الرومان في الابتداء وقد حل محله في آخر القرون الأخيرة من العهد الجمهوري (٢٥٠ — ٣٠ ق . م) ما قام به الشعراء الرومان من ترجمة واقتباس الدراما اليونانية من جنوب إيطاليا . . . في منتصف القرن الثالث ق . م بدأ الشعراء اللاتينيون يقومون بترجمة واقتباس التراجيديات والكوميديات اليونانية من مدينة تارنتوم Tarantum إحدى مدن اليونان الكبرى في جنوب إيطاليا الغنية المحبة للتياترو حتى ان المؤرخ بلوتارخوس يخبرنا ان بيرهوس Pyrrhus لما أتى لمساعدة المدينة في حربها مع روما اضطر ان يغلق كل تياترو فيها ليرغم الأهالي على ان يأخذوا الحرب على محمل الجد ، والتي استولى عليها الرومان سنة ٢٧٢ ق . م ومن هذه المدينة أتى إلى روما طفل اسمه ليفيوس اندرونيكوس Livius Andronicus واصبح عبدا وسمى باسم سيده ليفيوس ثم حرر فيما بعد ولما كان يجيد اللغة اليونانية واللاتينية معا فقد كان أول مترجم في عالم الأدب ، (٢٤٠ — ٢٠٧ ق . م) فترجم ، وان كان كثيرون يشكون في صحة ترجمته ، الأوديسيا وتراجيديات الشعراء سوفوكليس ويوريبيدس ثم ترجم الكوميديات الحديثة ايضا وقد كانت شائعة في ايامه وقد مثلت له روايات اخيل وايجيسثوس واجاكس واندروميديا وديانا وحصان طروادة وكان أول من كتب المسرحية المستقلة بنفسها التي لها عقيدة

بدلا من الساتورا التي تمثل اشكالا شتى أي (الكوميديا الشعبية)
وله أيضا ثلاث كوميديات جلاديولوس Gladiolus ولودوس
Ludus ثم فيربوس Verpus .

وقد مثل في مسرحياته كما هي العادة قديما وكان يكتب اغاني
رواياته ويغنيها على المسرح ولما استعیده النظارة الغناء كان يتعب صوته
فاستأذنهم ان يغني بدله صبي وكان هو يتظاهر على المسرح بالغناء ،
فعند الرومان حلت الأغنية canticum مكان الكورس فكان يغنيها
مع الممثلين انفسهم على المسرح كما ستذكره

ثم يأتي بعده نافيوس Naevius وكان مواطنا رومانيا لا عبدا
ولد في كامبانيا وقد مثلت أولى رواياته في روما ٢٣٥ ق . م
ثم توالى أعماله حتى سنة ٢٠٤ ق . م وفي ايطاليا لم يكن للتراجيديات
مجالا واسعا وقد كتب سبع تراجيديات ربما كان قد اقتبسها كلها عن
يوريبديدس الشاعر اليوناني ومن بين عناوين هذه التراجيديات
اندروماخي وديانا وحصان طرواده وهكتور وهيسيونا ثم افينيذا
وليكورجوس وكان موهوبا في الكوميديا وبرز في هذا المجال
وبانت موهبته فيه وكان له اكثر من ثلاثين عنوان لكوميدياته
فترجم كوميديا كولاكس Colax أي المداهن عن ميتاندر في
الكوميديا الحديثة وبجانب هذه الدراما اليونانية المترجمة والمقتبسة
كتب تمثليات مواضيعها رومانية صرفة ولكن كانت كتابتها على
النمط اليوناني مثل تارنتيلا Tarentilla اسم لغانية من مدينة
تارنتوم « حمراء الشعر والشفاه » تلبس خيتون chiton أي لباس
بلون ازرق خفيف على الطريقة اليونانية ونجد اشارات إلى هذه

الرواية في كثير من الكتاب الرومانيين .

مع هذا الشاعر تظهر أول دراما وطنية رومانية مستقلة عن الرواية اليونانية تسمى اصطلاحاً توجاتا (Togata) من توجا (Toga) رداء روماني (شكل ١٩) وقد كانت الدراما الرومانية في ذلك الوقت تقسم إلى اقسام حسب الملابس ، فالاردية ذات الطابع اليوناني والاحذية اليونانية كانت تسمى بالليوم « Pallium » والجمع بالليا « Pallia » اي الرداء اليوناني وكذلك كريبيدا « Crepida » (من كريبيس « crepis » اي حذاء مكشوف يوناني (صندل) وعلى ذلك فدراما الباللياتا « Palliata » والدراما الكريبيدا « Crepida » اسمان مترادفان يدلان على الدراما اللاتينية من أصل يوناني .

وكما يقول هوراكي هوراس « Horace, Ars Poetica 285-94 »
ان الشعراء الرومانيين لم يتركوا اي شكل من اشكال الدراما إلا حاولوه ونجحوا في ذلك وأمكنهم ان يخرجوا عن تتبعهم طريقة اليونان وان يتقنوا اعمالا جرت على ارض بلادهم ، وكتبوا التراجيديات والكوميديات الوطنية فظهرت التوجاتا وهي على وجه العموم الدراما ذات الموضوع الوطني اللاتيني البحت وان كانت على النمط اليوناني ، وهي تشمل التراجيديا الوطنية توجاتاي برايتكستاي Togatae Praetextae من كلمة توجا برايتكستا اي الرداء الرسمي الذي كان يلبسه الحكام ، ثم الكوميديات توجاتاي قايرنارياي Togatae Tabernariae .

فموضوع التراجيديا الوطنية يقوم على موضوعات تاريخية قديمة رومانية لبعض الابطال مثل رومولوس Romulus وموضوع



(شكل ١٩)

التوجا Toga

(المتحف المصرى J-48026)

أنشاء روما والحوادث التاريخية المعاصرة ، أو التوجاتا البرايتكستا
(البرايتكستا رداء ابيض حوافه ارجوانية يلبسه الحكام الرومان)
وكانت هذه التراجيديا مستقلة تماما عن التراجيديا اليونانية وكذلك
كانت الكوميديا الوطنية توجاتا تابرناريا Togata Tabernaria ،
وتابيرناريا تعنى رداء من نوع اقل من التوجا toga تستعمله الطبقة
الفقيرة وعلى كل حال وبرغم الاختلافات والتعقيدات التى تكثف
دلالة هذه المسميات يمكن القول بان الاستعمال جرى قديما على
ان تكون الفابولا باللياتا fabula palliata والفابولا كريبيدا
fabula crepida تطلقان على الكوميديا المقتبسة عن اصل يونانى
وصورة منها تماما صيغت بحرية اكثر من النص اليونانى ، وقد كان
النموذج الذى عمل الرومان وفقه دائما فى هذه التمثيلات المقتبسة
غالبا الكوميديا الحديثة اليونانية كما ان الكوميديا الوطنية توجاتا
تابيرناريا تطلق على الكوميديا الوطنية فى موضوعاتها وابطالها
الرومانيين الخالص ، إلا ان نمطها كان يونانيا والحق ان التفرقة
بين اسماء الملابس فى انواع الدراما الرومانية التى كان اكثرها من صنع
اليونان اذهى اما روايات مترجمة عن اليونانية او مقتبسة عنها
او هى على غرارها شكلا وتفصيلا ، كانت فكرة موفقة تماما
فمن الطبيعى ان تكون الملابس التى يرتديها الممثلون دليلا يساعد
الشعب الرومانى ان يعرف اى هذه التمثيلات وطنية وأيها يونانية
وربما تكون هذه التسمية واجبة فى هذا الوقت الذى كانت فيه
شخصية المسرح اليونانى غالبية فاختلطت فيه عناصر التياترو الرومانى
بين يونانية ورومانية ثم عدم معرفة العامة بالفكرة نفسها ورغم

كل الصعوبات والاختلافات فان الملابس حقيقة يدل على الشخصية التي يجرى تمثيلها ، فالملابس اليونانية للشخصية اليونانية والملابس الرومانية الوطنية تدل على ان الشخصية التي تمثل من بيئة رومانية . وقد كتب نايفيوس Naevius أيضاً الفارس أو الميموس أى الكوميديا الشعبية الايطالية آخذاً من الطبقات الدنيا فى ايطاليا مواضيعاً مثل رواية فيجوللوس « Figullus » ، أى صانع الفخار وغيرها من الكوميديات الشعبية التي تصف الحياة اليومية فى المدن الايطالية ، وقد كان نايفيوس شاعراً مطبوعاً متعدد المواهب ، ويعتبر ثالث أكبر شعراء الكوميديا بعد خليفتيه بلاوتوس Plautus وكاكيليوس Caecilius .

أما Plautus بلاوتوس الشاعر العظيم اللاتينى الذى يعتبر بحق منشىء التياترو الرومانى فوطنه الأصلية شمال ايطاليا (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م .) ثم ذهب إلى روما وكتب كوميدياته التي بلغت ١٣٠ كوميديا عدداً . كانت أعماله مجال دراسات كبيرة معقدة وقداهتم Varro (فى 3.3.3 Gellius) بتحقيقها فقسمها ثلاثة أقسام سمي الجزء الأول منها بالقصص الفارونية Varronianae Fabulae ويحتوى على ٢١ قصة هي المعترف بنسبتها اليه ، ثم الثانى يعتقد حسب دراسته لأسلوبها انها من عمله ، والقسم الثالث مجموعة لا يعتقد انها تنسب إلى بلاوتوس . وعلى كل حال فان كل هذه الاجتهادات لم تصل إلى شيء مؤكد ، وقد اكتفيت هنا بالإشارة إلى بعض قصصه الأكثر شهرة بين مترجمة ومقتبسة . وربما كانت روايته « التوأمان » مينا يخمى « Menaechmi » من أوائل ما كتب ، وقد كانت عناصر كوميدياته .

مأخوذة من الكوميديا الحديثة الاتيكية لميناندر ثم من عناصر
 الفارس الايطالى من الجنوب ، هذا الى جانب اعماله الخاصة التى
 يظهر فيها تأثير هذه النماذج بوضوح مثل حب شاب لطيف أو متهور
 لغانية أو أى امرأة أخرى مثل بنت أحد المواطنين غير نابه
 وحيل وخداع عبده الذى يعمل من أجله وقد كانت معظم شخصياته
 تقريباً ثلاثاً هى الحبيب الخفيف القاب غير المتزن الذى لا يبالى
 بشىء والغانية والآم الملهوفة والعبء اللئيم الذى يدبر الأمر. وهذه
 الشخصيات تجدها مصورة فى الأقنعة والتماثيل الفخارية مثل الأب
 الذى يلتف فى ردائه أى بالاليوم pallium والعبء فى ردائه الخشن
 وحرامه القصير ويده خلف ظهره ، وفى كوميدياته الخاصة به
 يظهر واضحاً فيها الفارس الايطالى من الجنوب ، وكان ينحو
 بموضوعاته اليونانية نحو الفارس ويأخذها من الحياة العامة اليومية
 الا فى رواية واحدة هى امفيتريو Amphitruo اذ كان متأثراً فيها
 بالهيلاروتراجيديا « الفلياكس phlyakes » التى اختص فيها
 الكاتب اليونانى فى الجنوب رينثون Rhinthon وقد سماها بلاوتوس
 نفسه « التراجيديا الكوميدية » .

وهكذا يعتبر الشاعر بلاوتوس بحق مترجم الكوميديا الحديثة
 وكان فريداً ومجيداً فى أعماله رقيقاً فى تعابير العاطفية ، وموهوباً
 ذكى البديهة فى سخريته ومقدماته أيضاً يفيض بروحه عليها مرحاً
 وخفة وظرفاً ، فى ١٢ من كوميدياته يلقى ممثل مقدماتها ، فاما ان
 يكون الممثل مجرد شخصية مقدم أى برولوجوس Prologos او ان
 يتقمص شخصية إله مثل مقدمة روايته امفيتريو Amphitruo التى

ألقاها مثل تقمص شخصية رسول الآلهة «ميركوريوس Mercurius»
أو (Mercury) وكانت هذه المقدمة (باليونانية prologos) في كل
رواية عبارة عن عرض لموضوع الرواية واستهلال لها ، وقد
كانت شهرته في الكوميديا تظهر كما قلنا في مقدماته فكان يطلب
فيها من الجمهور السكون وإن ينظف كل منهم أنفه قبل بدء التمثيل ،
وإن يحاولوا أن ينوموا أطفالهم قبل العمل المسرحي أو يرجعوا
بهم إلى منازلهم ، وأيضا يوصى في إحدى مقدماته النظارة أن
يشهدوا ظهورهم وأرجلهم (يتمطون) فإن رواية من رواياته
الطويلة ستبدأ وهكذا .

وقد كانت شهرته بين أفراد جيله واسعة ، خاصة لأنه شارك
بجهد كبير في محاولة أن يدخل أو أن يتضمن الاحتفالات في الأعياد
وأيام العطلات التمثيل المسرحي بعد أن كانت هذه الاحتفالات
قاصرة على الألعاب الرياضية وسباق العربات والمصارعة دون
التياترو ، وهي الألعاب القديمة التي كانت أصلا من مقاطعة اتروريا
وكامبانيا ، والتي كانت أقدم من الفارس الأوسكاني والمسرحيات
اليونانية ، وقد ظلت هذه الألعاب بالفعل أكثر شعبية من الفارس
الأوسكاني والتياترو .

وعلى وجه العموم فالفارس الإيطالي من الجنوب والكوميديا
اليونانية كان لها أثر واضح كبير على الكوميديا اللاتينية وهذا
أمر مسلم به . إن كلمة تأثير هنا أقل تعبيراً عن الوضع الحقيقي
فالدراما اليونانية كانت أساسا للدراما اللاتينية بل كان الصحيح هو
القول بأن الدراما اليونانية هي التي تطورت في شكل لاتيني ، ولم

يكن ذلك بالنسبة للتياترو والمسرح نفسه فما قام في روما من تياترو الا صورة جديدة للمسرح اليوناني القديم وتطوره في العصر الامبراطوري انما كان تطورا للمسرح اليوناني اسما وشكلا ، فالحضارة اليونانية كانت أساسا لكل شيء عند الرومان ، بل ان الحضارة الرومانية نفسها لم تقم الا بالحضارة اليونانية ، ففي القرن الثاني ق.م. بلغ تأثير العصر الهيلاني في روما أقصاه بازدياد التحول الى الهيلانية في التراجيديات والكوميديات أكثر فأكثر حتى انها كانت تعرض في صيغتها ولغتها اليونانية ، وقد كان هذا خاصا فقط بالطبقة الممتازة الارستقراطية من الأوساط الرومانية مثل عائلة « سكيبو الافريقي Scipio Africanus » وغيرها ، وقد انتشرت الدراما جنبا الى جنب مع الثقافة اليونانية والديانة اليونانية أيضا ، وقد بلغ الأدب الروماني الجمهوري أحسن عصوره على يدى هؤلاء الشعراء الكوميديين بلاوتوس ومن أتوا بعده كايكيلوس Caecilius وتيرنكي Terence أو من يطلق عليهم « باقة الشعراء Flos poetarum » وهم هؤلاء الذين عاشوا مع بلاوتوس أيامه الأخيرة وبقوا بعده وربما يدخل معهم الشاعر Ennius أيضا ، ثم الشعراء التراجيديون مثل انيوس Ennius وبا كوفوس Pacuvius واكيوس Accius اما الشاعر كايكيلوس ستاتيوس Caecilius Statius فربما أتى الى روما من الغال أسير حرب ثم عبدا أعتقه سيده وهو أحد أفراد عائلة كايكيلوس ، وكان صديقا للشاعر انيوس Ennius ولم يبق من أعماله الهيلانية التي كانت وسطا بين بلاوتوس والشاعر تيرنكي Terence الا قليلا وتدل عناوينهما على انتمائهما الى الكوميديا الحديثة

للشاعر ميناندر ويظهر ان كايكيلوس كان ملتزما بنص رواياته التي ترجمها عن اليونانية إذ انه ترك عناوينها بشكلها اليوناني ولم يكن يتصرف في ترجمته بحرية كما كان يفعل الشاعران نايفيوس وبلاوتوس اللذان كانا يتصرفان بحرية كبيرة في ترجمتهم ، فترجما عناوين رواياتهم باللاتينية وأضافا كثيراً من الإشارات الى العادات والبيئة الرومانية . اما هو فيبدو انه كان أميناً في ترجمته ، وكان شديد الاهتمام بميناندر ، فقد وجدت بين عناوين رواياته المترجمة ١٦ عنواناً من مسرحيات ميناندر بما حدا بكيكر و ان يقول عنه وعن الشاعر ترنكي انهما « مترجما ميناندر » .

أما الشاعر تيرنكي Terence فهو ابرز الشعراء الكوميديين ضمن الثالوث الكوميدي الذي يضم نايفيوس وبلاوتوس ، وأصل تيرنكي من افريقيا (قرطاجنة ولد ١٨٥ ق .) اتى الى روما عبداً اسيراً لترنتيوس لوكانوس Terentius Lucanus وقد تبين فيه سيده موأهب تبشر بمستقبل كبير فعلمه واطلق سراحه وقد كان دائم التردد على عائلة سكيبيو الافريقى Scipio Africanus وترجم له واطبقته ذوى الثقافة العاليه الكوميديا الحديثة من اعمال الشاعر ميناندر خاصة وقد كان شاعراً عبقرى حقاً رغم كثرة ناقيده وما كالأله من نقد واتهامات ، اخرج ست روايات منها أربع لميناندر هي اندريا Andria ، هياوتون تيموريمينوس Heauton Temorumenos ثم ايونوخوس Eunuchus ثم ادلفى Adelphi واما هيكيبرا Hecyra وفورميو Phormio فالشاعر ابولودوروس وكان لا يزال بين ٢٥

وه ٣٥ من سنه ، ثم سافر الى اليونان ولم يعد بعدها الى روما ، وقيل انه غرق ومعه (١٠٨ رواية ترجمها من ميناندر . ٩٢) أما رواية هيكيلا فقد عرضت ثلاث مرات ونجحت فقط في المرة الثالثة ، وكان سبب ذلك عدم اهتمام الجمهور بالتياترو وانصرافه منه قبل ان تنتهى المسرحية كما ذكرنا ، وكان شبيهاً الى حد بعيد بالشعراء اليونانيين الاتيكين حتى انه ليدخل بحق في تاريخ الأدب اليوناني (الهيلاني) وقد عرضت أعماله المسرحية في جميع الاحتفالات الرومانية ، وبفضل أعمال هذين الشعارين بلاوتوس وتيرنكي عاشت الكوميديا الحديثة وهي آخر شكل فني وأدبي للدراما اليونانية القديمة بما فيها من أدب انساني حق في شكلها الروماني حتى آخر العصر القديم ، فالعصر الامبراطوري والعصور الوسطى وعصر النهضة كلها كانت شديدة الاهتمام خصوصاً بأعمال تيرنكي .

من هذا تبين صدق ما ذهبنا إليه من ان الأدب الدرامي اليوناني والتياترو اليوناني في هذا العصر الجمهوري انما كان صورة جديدة من العصر الكلاسيكي على امتداد العصور والاطوار في لغته اللاتينية وأحياناً بلغته اليونانية الاصلية . انه لم يتغير مطلقاً انما تطور باقلام هؤلاء الشعراء العباقرة الذين التزموا بأدب الدراما اليونانية وحذوا حذو الشعراء اليونانيين حتى فيما كتبوه بلغتهم من مسرحيات رومانية خالصة . وفيما بعد وبامتداد رقعة الامبراطورية الرومانية وانتشارها في دنيا الحضارة الهيلانية زادت الحضارة الايطالية صقلاً وتهذيباً وثقافة وتمكن

التياترو اليوناني في ثوبه الجديد الروماني من نشر المعرفة وتثقيف
الشعب وأخذهم بالحضارة اليونانية وقد زاد اهتمام الطبقة المستنيرة
من الابطارة والعائلات الاستقرائية به وبأدبه ولذا فقد ظلت
اثينا والاسكندرية وروما وغيرها من المدن الهيلانية منارات
حضارة عظيمة تشع بنور العلم والمعرفة من مدارسها وفلسفتها
وادبها يحج إليها كل طالب علم وثقافة في حلقات البحث ودوائر
العلم والتياترو حتى آخر العصر القديم وابتداء العصر المسيحي .

التياترو الروماني

كانت الموسيقى تصاحب التمثيل كما كانت عند اليونان التي كان مكانها في الأوركسترا وفي الكوميديا الحديثة قلل الشاعر ميناندر من دور الكورس ومعه الموسيقى والغناء دون أن يستبعده كلية اما عند الرومان فكان افراد الموسيقيين (معظمهم عازفو الزمار المزدوج tibia) يصاحبون الممثلين على المسرح فكانت الكوميديا الرومانية بمصاحبة الموسيقيين عازفو الزمار « Tibicen » وكانت الاغنيات فيها من بحور متعددة وكان الممثلون يشرحون كلامهم بالحركات واحيانا بالرقص ولكن اساسا كان كل الاداء يقوم على الغناء وكان الممثلون في العادة يحاولون ان ينطقوا بشفاهم فقط دون اصواتهم ويقلدون بحركاتهم وملاحظهم تأدية الاغنية بينما كان المغنون ذوو الاصوات القوية هم الذين يسمع الجمهور اصواتهم كما يحدث عندنا الآن في التليفزيون والأفلام من قيام بعض الممثلات والممثلين بالتظاهر بالغناء (بطريقة الدوبلاج) وذلك بتقليد ملاحظ الغناء في الوجه وحركات الايدي وقد يكون سبب ذلك قديما ان الشاعر الأول المسرحي أندرونيكوس « Andronicus » كان يقوم بالأداء والغناء على المسرح وعندما يستعاد مرارا ويتعب صوته يأتي بصبي يقف أمام الزمار ويغني بينما أندرونيكوس نفسه يقوم بالأغنية بشفاه دون ان يخرج صوتا ، هنا نجد ان الاغاني التي تغنى في المسرحيات بدعة رومانية خالصة لم تكن موجودة من قبل وتعتبر امتدادا بشكل جديد للكورس اليوناني القديم في العصر

الرومانى فقد استعاض بها عنه الشعراء اللاتينيون الدراميون .
وقد ظل الكورس اليونانى يعمل حتى عصر « الدراما اللاتينية الأولى
الذى كان شعراؤه يعتمدون على الدراما اليونانية وخاصة الكوميديا
الحديثة » التى لم يبلغ شاعرها الأول « ميناندر » الكورس تماما
واحتفظ به رغم ان دوره لم يعد اساسيا فى موضوع الدراما كما
ذكرنا ، فكان نتيجة لعدم اهمية الكورس واضمحلال شأنه فى
الكوميديا الحديثة وعدم وجوده اصلا فى التياترو الرومانى لعدم أصالة
التياترو عندهم وانكماش دائرة الاركسترا اليونانية القديمة إلى النصف
اذ لم تعد مجال العمل الدرامى ، وطغى المسرح أو المنبر على نصفها القريب
منه واتخذ النصف الثانى من ناحية الاوديتوريوم مكانا للممتازين
يشاهدون منه عن قرب الأداء المسرحى ، كان من نتيجة ذلك
ان حلت الأغنية اى الكاتيكوم « Canticum » التى كتبها
الشعراء الرومان على المسرح بمصاحبة الموسيقى محل الكورس
الراقص الكورالى الذى كان مكانه ارض دائرة الاركسترا اليونانية ،
سكانت شيئا جديدا تماما من صنع الشعراء الرومان الذين عرفوا
الدراما اليونانية ودور الكورس فيها .

وكلمة كاتيكوم Canticum من فعل (Cano) اى يغنى « بمعنى
أغنية » بعيدا عن اختصاص الشاعر فهو موضوع موسيقى
يتولى اعداده موسيقيون أما الممثلون فكانوا يقومون بالكلام
أى diuerbium يعنى الديالوج ولكن عليهم ايضا تأدية غناء
المنولوجات بطريقة الدوبلاج احيانا كما ذكرنا ولما كانت
البحور الشعرية التى يستعملها الشعراء متعددة وخاصة الشاعر

لاوتوس كانت هذه الاوزان تختلف ايضا حسب السياق الدرامى
ناذا تطلب الموقف دعوة العازفين على الناي للشراب فإنهم يبعدون
المزمار عن أفواههم ويشربون وفي هذه اللحظة يتغير الوزن الشعرى
ثم بعد الشراب يتغير ثانية إلى ان يرجع إلى ما كان عليه قبل ان
يشرب الموسيقىون اى من يسمون بالتيبىكن « tibicen » اى عازفو
الناى وعلى كل حال كانت مميزات الاغنية اللاتينية « Canticum »
فى تلحينها بأوزان متغايرة لتحدث الاثر الدرامى .

كان هؤلاء الموسيقيون يتمتعون بذاكرة قوية فقد كان لكل دور
هام، فى التمثيلية موسيقى خاصة بها وعندما يعزف الموسيقيون المقدمة
يعرف ذوو الخبرة ممن يشاهدون المسرحية اى شخصية ستظهر
كما يخبرنا الخطيب كيكىرو وهذا يدل على ان المشاهدين لم يكن لهم
علم بالشخصية التى ستظهر من قبل .

وعلى كل حال لا يمكن القطع بان كل رواية تعرض كان الجمهور
يعرف شيئا عنها قبل عرضها وفيما بعد كانت تعطى نبذ عن بعض
الالعب التى تعرض فى الاحتفالات ويؤكد بلاوتوس فى مقدمات
رواياته افتراض ان الجمهور لم يكن يعرف عنوان الرواية التى
سيراهها أو اسم مؤلفها اليونانى أو اسم مقتبسها اللاتينى بعكس
الشاعر تيرنسكى Terence الذى لم ير ضرورة لذكر اسمه أو اسم
مؤلف الرواية اليونانى وقد يذكرها احيانا وذلك بحجة ان الجمهور
أو معظمه يعرفها وقد تأكد انه فى العصر امبراطورى كانت تعلق
فى الميادين العامة وفى الأسواق اعلانات لرواد المسرح فى يومى
معلنة اياهم انهم إذا ذهبوا إلى التياترو فى يوم معين فسيجدون

مظلات تحميهم من الشمس ونافورة تملأ المكان برذاذ الماء المعطر
ما يلطف الجو ولكن ذلك لم يتضمن اى ذكر لعنوان المسرحية
التي سيشاهدونها ولا اى بروجرام للمسرحيات بينما كان يوجد
بروجرام لسباق السيرك والمصارعة وكان هذا البروجرام كما يخبرنا
أوفيد Ovidius الشاعر اللاتيني (القرن الأول ق . م) يساعد الشاب
الذكي على التعرف على الفتاة التي بجانبه وفي العصر الامبراطورى
كانت تستعمل التذاكر . ومن المحتمل انها كانت تعطى فقط
للممتازين تسهيلا لارشادهم على مقاعدهم الخاصة بهم الى جانب عادة
حجز المقاعد لأعضاء السناتور والفرسان Equites كتقليد من العصر
الجمهورى إلا ان ذلك كان يثير شعور الجمهور بعدم الرضا مما يظهر
بميزات الديمقراطية الاثينية التي سادت العالم اليونانى بحضارته
الانسانية المثالية ففي التياترو اليونانى كانت مقاعد صالة المشاهدين
فيه متساوية حسنة جيدة الاشراف على الاركسترا والمسرح
وتذاكره للجميع فقد كان التياترو اليونانى أيضا قاعة ومنبرا
للميمقراطية وابطالها رواد الحرية والكرامة الانسانية فى العالم
اما التياترو الرومانى فكان نظامه طبقيا مقاعده المتازة للممتازين من
الحكام والبطارقة وتذاكره قاصرة على الخاصة اما الشعب « Plebs »
(البليان) فليس لهم اما كن محددة والصفوف العليا ليس لها نظام
فسواء يجلس الشعب أو يقف فالأما كن يختطفها الجمهور وإذا ترك
احد مكانه لم يجده إذا رجع وطريقة الاسماع لا تصل اليهم ففي
اول الامر لم يتم احد من المشرفين بهم ثم ايضا كان هذا الحال بالنسبة
لمقاعد المدرجات والسيرك طبقية ظاهرة وعدم مساواة صارخ مشير .

ومن مقدمات المسرحيات امكن معرفة وجود بعض الوظائف منها المنادى *praeco* ويستدعى احيانا ليطلب من المشاهدين السكون ثم المرشد الذى يدل المشاهدين على مقاعدهم فى الصالة وربما كان هناك ايضا نجار للمسرح واشخاص يقومون بالنظافة وفيما بعد كان هناك عمال للستائر وهؤلاء يعملون عندما يعطى لهم عامل يراقب التوقيت اشارة بدق المسرح بحذاءه الخشبي .

وقد وجد فى آخر عصر الجمهورية موظف كبير يعمل مراقبا للتمثيليات وفى بعض الأوقات ربما كان الموظف المسئول عن المسرح يقنع بان الرواية التى ستقدم للعرض ليس فيها ما يتعارض مع القانون وفى مقدمة مسرحية *Eunuchus* للشاعر تيرنكى ذكر ان هناك عرضا اوليا كان يحضره الموظفون المختصون بالرقابة وبعض أشخاص آخرين ممن يهتمون بالأمر مثل منافس الشاعر نفسه *Luscius Lanuvinus* وربما كان ما يوجه لتيرنكى من نقد لرواياته ولطرقه قد سبب طلب المراقبين عرضا خاصا لرواياته قبل عرضها على الجمهور .

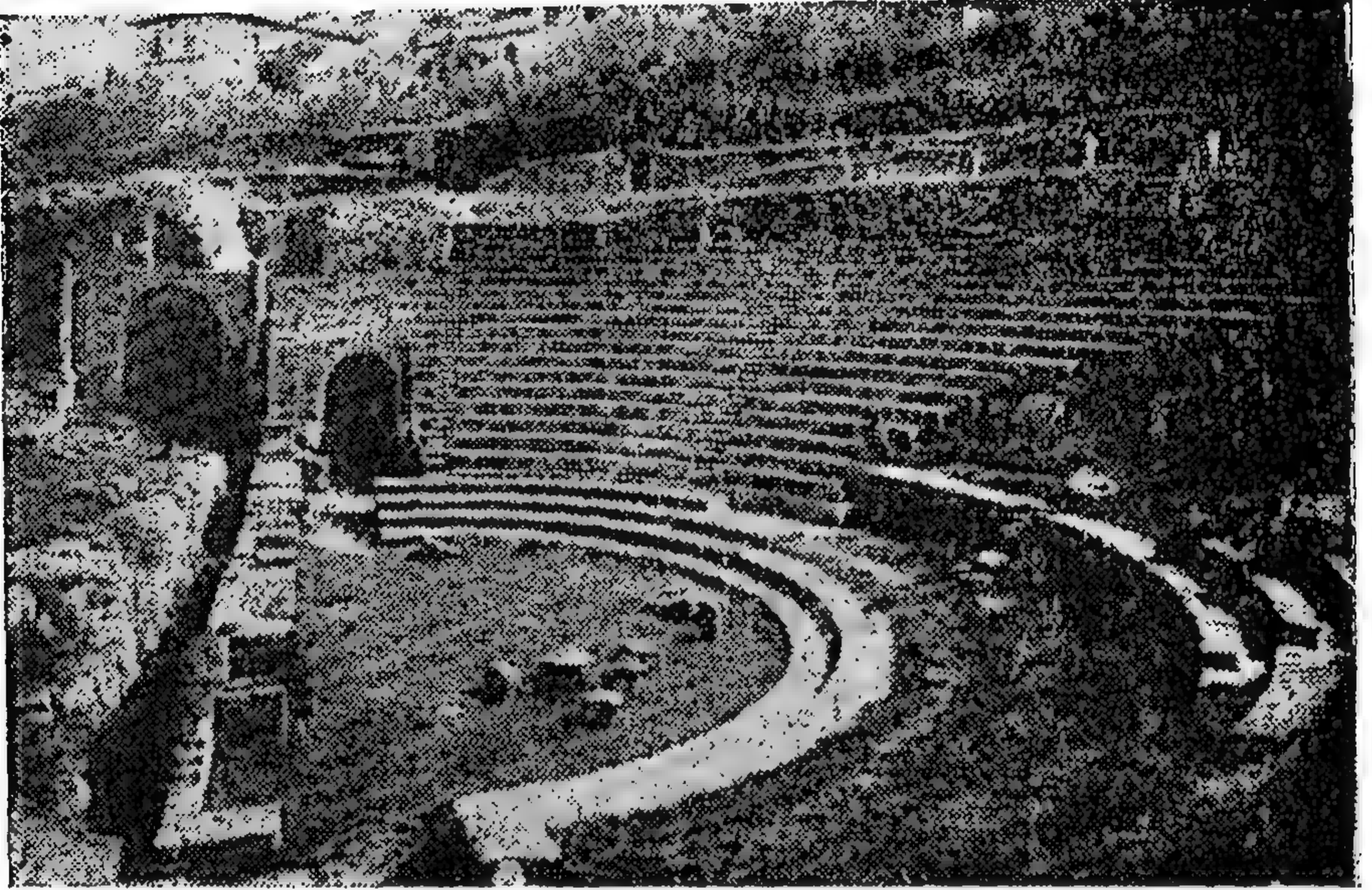
ان عدد أيام الأجازات التى تقام فيها الاحتفالات «*Ludi*» والى تعرض فيها المسرحيات كان يزداد دائما وكانت الاحتفالات اما دينية رسمية لتكريم الآلهة او غير دينية تحت اشراف الدولة بما فيها العرض المسرحى والموظف المختص به يسمى مدير الانتاج المسرحى *dominus gergis* وكانت اقدم هذه الاحتفالات تسمى *Ludi Romani* «اي الاحتفالات الرومانية» لتكريم الاله الأكبر جوبيتر *Jupiter* وهو عند اليونان زيوس ، هذه

الاحتفالات كانت تقام في سيرك ماكسيموس Maximus أقدم
بناء للباريات في روما وكانت تمثل فيه تراجيديات للشاعر
اندرونيكوس ٢٤٠ ق.م. وقد اقيمت بعد ذلك في ٢٢٠ ق.م
اعياد دينية أخرى لتكريم نفس جوبتر سميت الأعياد الشعبية
Ludi Plebei وكان عرضها في سيرك فلامينوس Circus Flaminius
ثم ابتداء من سنة ٢١٢ ق.م اقيمت اعياد لتكريم الاله ابوللون
اسمها Ludi Apollinares وفي ١٩٤١٤ ق.م اقيمت اعياد ميجاليسيا
Megalesia من اسم ميجالى ميتير Megale Meter اى الام الكبرى
Magna Mater لتكريم الالهة الام الكبرى كيبل Cybele وفي كل
هذه الأعياد وغيرها كان يقام فيها للتمثيل منبر أو منصة اى مسرح
موقت من الخشب في ساحات عامة امام المعابد او في المباني
المخصصة لمباريات الألعاب الرياضية ولكن ابتداء من ٢١٤ ق.م
أصبح يقام عرض مسرحى لمدة اربعة ايام في الاحتفالات
الرومانية Ludi Romani قبل بدء احتفالات سباق السيرك
والمصارعة ثم ابتداء من ٢٠٠ ق.م كان عدد ايام العرض
المسرحى في روما من ١١ إلى ١٧ عرضا وقد زاد هذا العدد في عهد
اغسطس فكان عدد ايام الاحتفالات والمهرجانات المسرحية من
٢٠ إلى ٤٨ احتفالا (Livy xxix,43) ويضاف إلى هذه العروض
المسرحية الرسمية في احتفالات أخرى جنازية Fenebri ثم
احتفالات النذور Ludi Votivi اى مسرحيات تعرض في ايام
الانتصارات .

وهكذا نجح التيارات في اثبات وجوده والوقوف على قدميه

متأقلا في هذا العالم الجديد عليه ، وهو نفسه جديد على أرضه
ووسطه ، في المدرجات بجانب المصارعة وسباق السيرك التي كان
الشعب شغوقا بها وظل على حبه لها وتسليمته بها حتى الغى قيصر
السيرك وأصبحت مدرجات المصارعة سهلة التحول ولو جزء منها
إلى تياترو حتى لنجد في كل المدن الإيطالية كثيرا من المدرجات
وقليل من التياترو ولا نجد إلا نادرا جدا من السيرك ولكنه في
أفريقيا كان يفوق آثار التياترو والمدرجات وكما ذكرنا سابقا فإن
أضخم حلال الكورس وانحسار دائرة الأركسترا شيئا فشيئا لارتباطها
به حتى اقتصر الكورس على ملء فراغ فترة تبديل الممثلين لملايسهم
وظل هو والموسيقى في عهد الكوميديا الحديثة شيئا ليس له نفس
أهمية الكورس القديم ولكنه ظل باقيا فلم يلغّه ميناندر شاعر
الكوميديا الحديثة اليوناني فاستمر في العصر الهيلاني كذلك إلا أن
الأمر يتطور على أرض روما فيختفي الكورس ويصير موضع
الموسيقيين بين الممثلين على المسرح وقد كانوا يقومون أيضا بالغناء
فكان ذلك امتدادا للكورس القديم على المسرح بدل الأركسترا
القديمة ، وينتهي دور الأركسترا كما كان للكورس والانشاد والموسيقى
فأصبحت الأركسترا نصف دائرة بعد أن زحف المسرح عليها بما كانت
نتيجته أن خشبة المسرح (المنصة) عند اليونان كانت محدودة جدا
لوجود الأركسترا الكاملة الواسعة أما عند الرومان فكان المنبر
كبيرا واسعا عوضا عن عدم استعمال الأركسترا المتضائلة التي أتت
المسرح على نصفها وأصبح قطر دائرتها هو الخط الأمامي للمنبر
وبقي نصفها الآخر مكانا لمقاعد الشرف من الممتازين والصفوف

الأولى التي ورائها ، وعدد ١٤ صفا مخصصة للفرسان . فكان يغطي معظم أرض نصف دائرة الاركسترا أمام صفوف المقاعد الأولى أى الجزء البعيد عن المسرح بأرصفة عريضة (شكل ٢٠) توضع عليها كراسى غير ثابتة للمتمازين وأعضاء المجلس (ديكوريونيس Decuriones) فى القرى وضيوف الشرف أما الجزء القريب من المسرح فكان خاليا ومفروشا بالموزايكو (الفسيفساء) الدقيقة الرقيقة التى لا تحتل مقاعد عليها وكانت تزود أحيانا بأحواض للماء المعطري فوح شذاه فيملاً المكان بشذا عطره وأحيانا تكون د أحواضا كبيرة للماء د Aquacadi اكواكادى ، تستعمل لرقص الحسان فى الماء أى (نيمفايوم Nymphaeum) وقد كانت هذه النيمفايا أى أحواض الباليه المائى والسباحة واسعة الانتشار فى عصر الامبراطورية وجد منها فى شمال افريقيا — مدينة ليبتيس ماجنا (ليبيا) وفى اسبندوس بآسيا الصغرى وكانت تحاط بالحدائق وكانت مداخلها بشكل قباه أعمدتها من مختلف الأحجار ذات الألوان البديعة ، وكانت أحيانا تلحق ببيوت الأغنياء وتوجد فى الحمامات العامة وفى التياترو ان جاز ان نسمى ما يلحق بالتياترو منها كذلك . وربما تحول بعضها فيما بعد إلى حمامات عامة للسباحة فالواقع ان كثيرا من المسارح قد تغيرت فيها الاركسترا إلى أحواض كبيرة وقد كان ذلك امرا شائعا فى العصر الرومانى الامبراطورى مثل تياترو كورنث الذى انقلبت فيه الاركسترا إلى حوض ماء كبير بعد ان وسعت حتى شملت مقاعد العشرة صفوف الامامية وبنيت حواجزها وأرضيتها بحيث لا ينفذ منها الماء وطبعاً لم يكن استعمالها



(شكل ٢٠)

نصف دائرة الاركسترا الرومانية والمدرجات المريضة التي توضع
هاليها الكراسى المتحركة وأمامها واجهة المنصة (pulpitum) ومدخل
جانبي عليه احد د اللوجين أى التريبوناليا ، المقامين على مدخلى التياترو .
(تياترو Fiesole شمال شرق فلورنس)

لتمثيل مواقع حرية بمراكب إرمزية بل كانت فعلا نيمفايوم
nymphaeum باللاتينية أو نيمفايون nymphaeion باليونانية
حقيقية أى حوض تقوم فيه فرق الحسان برقص الباليه المائى
أو الرقص المعبر وهن يلبسن ملابس خاصة تكشف عن
اجسامهن أكثر من المايوه البكىنى وكان هذا الفن هو الباليه
المائى أو الرقص المعبر وهنا يجب ان نشير إلى ما ذكرته السيدة
« مارجريت بيبر M. Bieber » من ان الباليه يعد بانتوميم
اذا كان رقصا منفردا اما إذا كان جماعيا فهو ميموس Mimos .
ولكنى اعتقد ان هذا التحديد للفظ الباليه لا يقوم على
اساس اذ هو يخالف ما ذكره لوكيانوس فالتفرقة بين البانتوميم
والميموس امر غير مقبول فالمقصود من كليهما التقليد الحركى
سواء كان جماعيا او منفردا . والأصل كما يقوم لوكيانوس
ان كلمة البانتوميم تعنى الممثل الراقص نفسه والرقص الجماعى يعنى
جماعة من البانتوميمي Pantomimoi كل يقوم بالتقليد بالحركة فى
فى حدود دوره تجمعهم قصة واحدة فقد ذكر لوكيانوس ضمن
الرقص المعبر رقصة « الهيبورخيا hyporchema » وهى رقصة
جماعية تعبر عن أغنية تسمى « هيبوراخيا » وعلى ذلك فانى اعتقد
ان الأصح ان يكون لفظ « الباليه » شاملا فى الدلالة على الرقص
التعبيرى القديم بدون تحديد .

كان لفن الباليه فى الماء مواضيع أو قصص اصولها ميثولوجية
يقوم بتقليدها ويستمد منها مواضيع يعبر عنها بالرقص مثل القصص
الخرافى (للاقيانوس) اله البحر والأنهار وزوجته ثيتيس Thetys

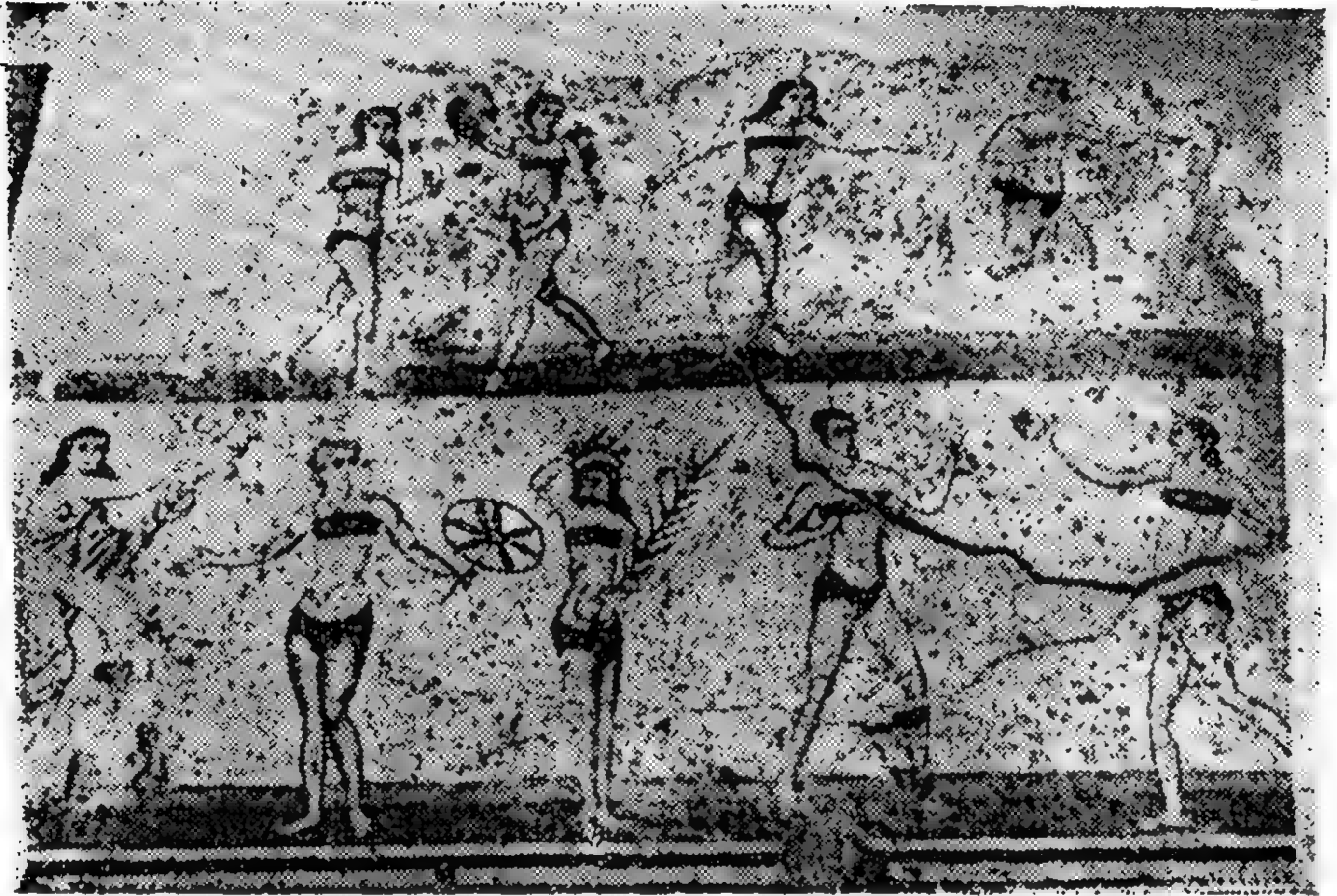
ثم قصص النيرايدس Nereides الميثولوجية وعددهن ٥٠ نيمفاي « Nymphai جنيات » وفي قول آخر ٢٠٠ جنية « بنات نيريوس Nereus » اله من آلهة البحر وامهن دوريس Doris بنت الاقيانوس ويظهرن في الماء راكيات التريتون Tritôn (ابن اله البحر نبتون) او على ظهور الدرافيل ، محبات للبشر يظهرن على سطح الماء لمساعدة البحارة اذا وقعوا في محنة أو يتسلين بالألعاب الرياضية وكن معبودات لأهل الجزر ويعشن مع ابهن وامهن في أعماق الماء وكذلك موضوع خرافة لياندرس Leandros وحبه هيرو Hero كاهنة افروديت وكان يسبح من اجلها كل ليلة عبر (الهلسبوت) الدردنيل ليزورها في برجها في جزيره لسبوس Lesbos يرشده نور ضئيل ينبعث من البرج ، ويضل طريقه اثناء زوبعة ويغرق فتحزن عليه هيرو وعندما ترى جثته في الصباح على الشاطئ تلقى بنفسها من البرج وتموت . كل هذه قصص يستوحون منها مواضيع تعبر عنها الرقصات في الماء « باليريناس Ballerinas » وقد نتخيل ما يقمن به هاتيك الرقصات السابحات الفاتنات من جنيات الينابيع « Nymphai » من لوحات راقصة شائقة تنعكس من تلك الصورة الحلوة الجميلة الرائعة التي رسمها الشاعر هيزيودوس « Hesiodos » التي ورد وصفها على لسان الكاتب لوكيانوس في تسبيحه في « هيكل » فن الرقص المعبر الذي بناه بروحه وقلبه وعقله وقلبه في كتابه « عن الرقص Peri Orchestês » وقام به راها يشدو بمناجاته وابتهالاته حتى لان قلب كراتون (Kratôn احد شخصيتي حوار ه) وكان جا حدا لا يلين كافرا غير مؤمن بالبانثوميم

فاهتدى وصدق وأتى مقتنعا يطلب من ليكينوس (Lykinos) الشخصية الأخرى في الحوار) ان يدخله محرابه . هذه اللوحة الراقصة المعبرة الناطقة بإيمان الشاعر هيزيود برسالة الرقص للاله زيوس وبناته آلهات الفنون « Mousai » في شعر رقيق عذب رائع الخيال خلّاب فيه هارمونية تربط بين أحلاوته وصورته في إيقاع ناعم وتناسق خلاق ، صورها هيزيود الذي لم يكن يعلم شيئا عن رقص آلهة الفنون ولم يعرفه أو يسمع به من أحد تمثله بخيال وعين الشاعر الملهم عند طلعة الصباح الباكر مستلهما من الفجر وحى الصورة الشعرية وكأنه يرى الآلهات يرقصن فبدأ شعره ناطقا بأروع وأعظم ما يملك من مديح وثناء عليهن بانهن « يرقصن بكرة رقيقة حول ماء النبع البنفسجي ويدرن حول مذبح أبهين » (لوكيانوس ، الرقص ٢٤) .

هذه صورة أصيلة لهيزيود الشاعر الذي أتى بعد هومر مباشرة . وربما تجد فيها مثلا يعطينا فكرة عن بعض لوحات كانت تشكلها راقصات الباليه المائى Ballatrics أى Ballerines أمام المشاهدين في أحواض السباحة « aquacadi » على بعد خطوات أمام مقاعد الممتازين من المشاهدين في ما بقي من الأوركسترا القديمة أمام المسرح أو المنبر وهن شبه عاريات يرقصن ويلعبن بحركاتهن الرشيقة وأجسادهن البضة اللدنة حول الماء وعلى صفحاته في أحواض السباحة المعطرة ، في فترات الاستعداد بين المسرحيات في التياترو وفي ملاهى النيمفايا المنتشرة في أقاليم الامبراطورية في ذلك الوقت . وقد وجدت موزايكو رائعة في مدينة بيازا ارمرينا Piazza Armerina في صقلية تمثل هذه النمايوم وعشرة بنات

رياضيات وراقصات باليه باليريناس يلبسن ملابس ماء تكشف
عن معظم أجسامهن ، وواحدة منهن تلبس باللا palla (قميص
يوناني) وعند الرومان لباس للمرأة مثل التوجا للرجال مفتوح
وشفاف وفي أيديهن تيجان الفوز وفروع الغار وزحف النخيل دليل
انتصارهن كرياضيات (شكل ٢١) وربما كانت هذه الفسيفساء
قد صنعت للامبراطور ماكسيميانوس هرقليوس في أواخر القرن
الثالث الميلادي . وفي بلدان أخرى كانت توضع في الاركسترا
أحواض من الفخار كبيرة مستطيلة أو بيضاوية تعرض أحيانا
فيها حيوانات مائية مثل التماسيح أو فرس البحر وقد كان ذلك
منطقياً فالجزء من هذه الاركسترا الملاصق للمنبر أو القريب منه
جدا يجعل المشاهدة منه عسيرة جداً بل مستحيلة .

وأما صالة المشاهدين أو التياترون theatron باليونانية
والتياتروم theatrum باللاتينية وإيضاً الأوديتوريوم auditorium
أو كافيا cavea فقد كانت طبق الأصل لصالة المشاهدة في التياترو
اليوناني إلا أن مداخل التياترو على جانبي الأوركسترا والمسرح
parodoi — باليونانية قد تغطت بقبو بني فوقهما دلو جان ، على
اليمين والشمال تسمى تريبوناليا tribunalia كشكل (٢٠ ص ٣٠٩)
يجلس في أحدهما الامبراطور والممتازون والشخص الذي أخرج
وأعد الرواية ، واللوج الثاني تجلس فيه الامبراطورة وكاهنات
الإلهة فستا Vesta إلهة النار المقدسة أو شعلة التطهر المقدسة ، وعند
اليونان تسمى هستيا . وقد ربط بناء القبوين اللذين يحملان هذين
اللوجين فوق المدخلين بين التياتروم والمسرح ، فأصبح التياترو

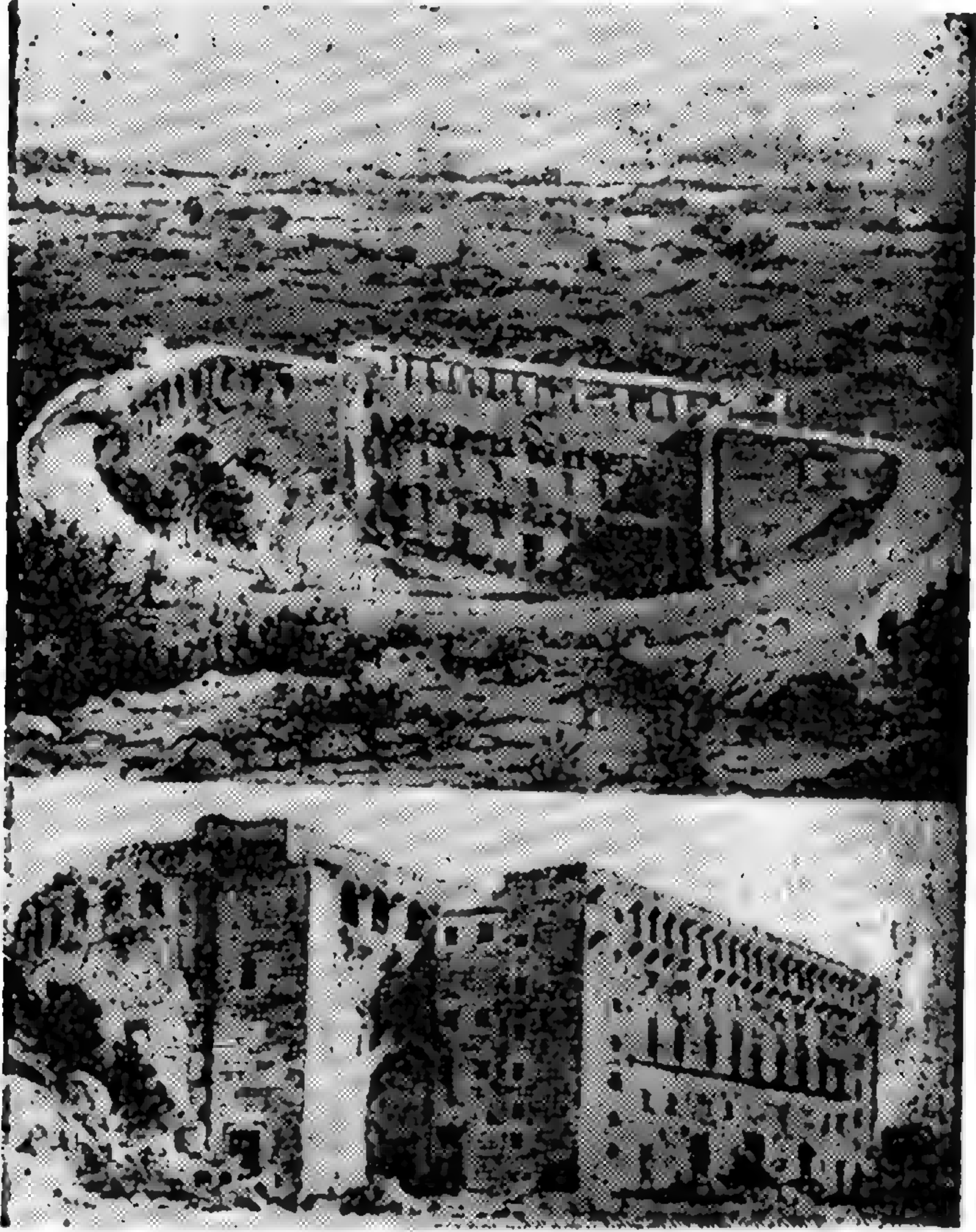


(شكل ٢١)

راقصات الباليه المائي

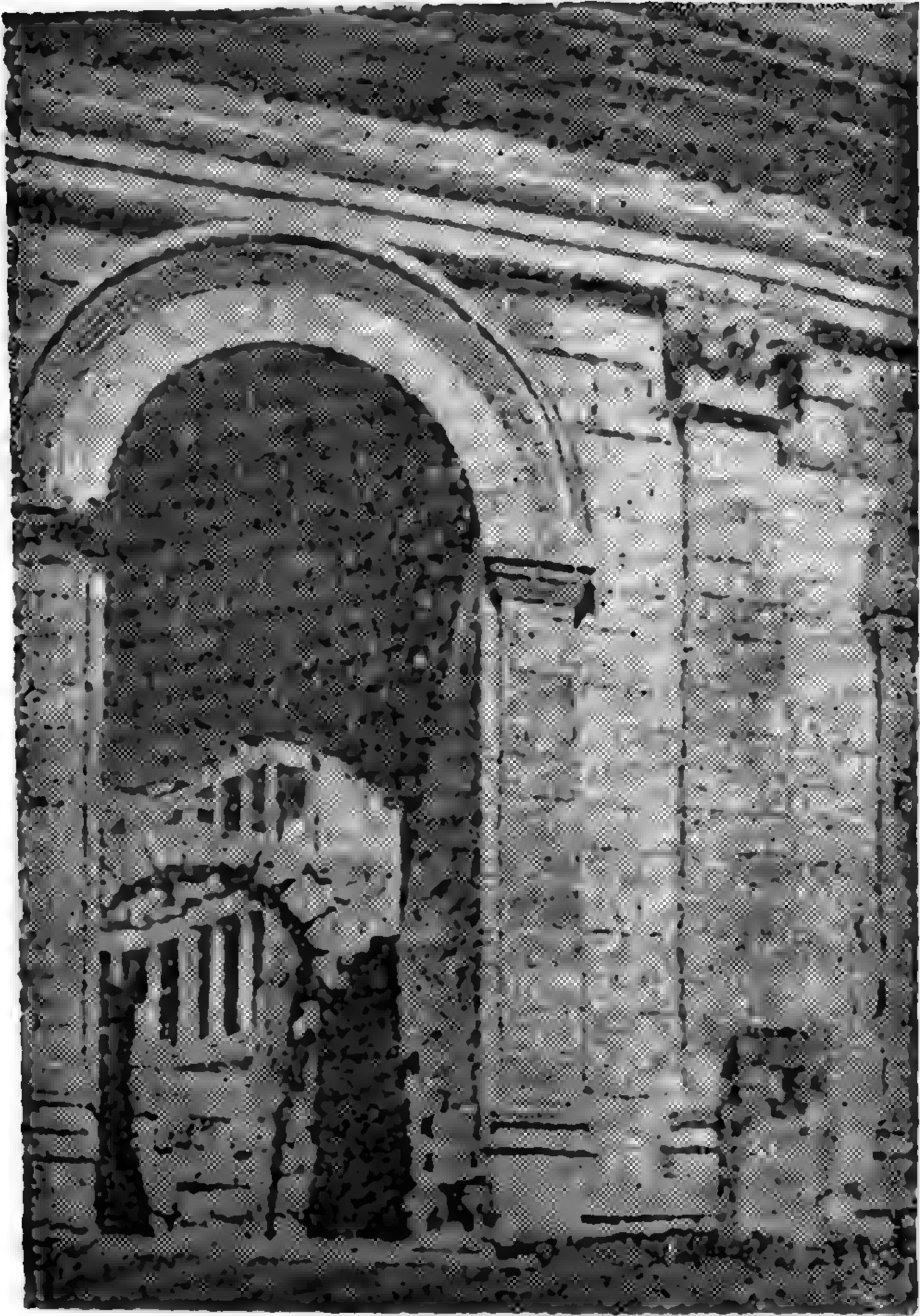
(نيمفايوم بيازا ارمينا بصقلية)

الرومانى وحدة معمارية مترابطة ، الأمر الذى كان ينقص التياترو اليونانى القديم ، كما وجد فى تياترو بومبي واورانج « Orange » — وتمجاد « Timgad » بالجزائر — ودوجا « Dugga » بتونس فى شمال افريقيا فى تياترو اسبندوس « Aspendos » فى « بامفيليا » جنوب آسيا الصغرى ، تم تياترو عمان فى فلسطين (وكانت تسمى امونيتس « Ammonites » نسبة لشعب فلسطين الذى كان صاحب السيادة على اليهود وقد كانت تسمى فيلادلفيا فى عهد بطليموس الثانى) وقد وجد بين هذه البقايا اعمدة كثيرة من خلفية المسارح « سكاينا فرونس Scaena Frons » بتيجانها الكورنية ولا تزال صالة المشاهدة جيدة الحفظ ، أما تياترو اسبندوس Aspendos فيعتبر احسن تياترو رومانى خالص جيد الحفظ واهم مبنى رومانى فى آسيا الصغرى (شكل ٢٢) وقد بناه ماركوس اوريليوس (القرن الثانى م) . وقد وجد ايضا فى مدينة بالميرا Palmyra (مدينة تدمر الآن) تياترو من عهد الامبراطور هادريان ثم آخر من القرن الثالث ق.م فى مدينة انطاكية (اتيوخيا) عاصمة سوريا من عهد سولوكوس الاول خليفة الاسكندر الاكبر . واكبر تياترو فى شمال افريقيا هو تياترو سبراتا Sabratha من عهد الامبراطور سبتم سيفيروس Septimius Severus فى ليبيا (شكل ٢٣) وهكذا أصبح التياترو وحدة تامة الامتزاج بين الثلاثة عناصر التى كان التياترو اليونانى القديم مكوناً منها : الاركسترا « orchestra » وصالة المشاهدة ثياترون « theatron » والمسرح سكينى « Skené » وقد فقدت كل واحدة منها استقلالها



(شكل ٢٢)

المنظر الداخلى والخارجى لتياترو اسبندوس
(بامفيليا بآسيا الصغرى)



(شكل ٢٣)

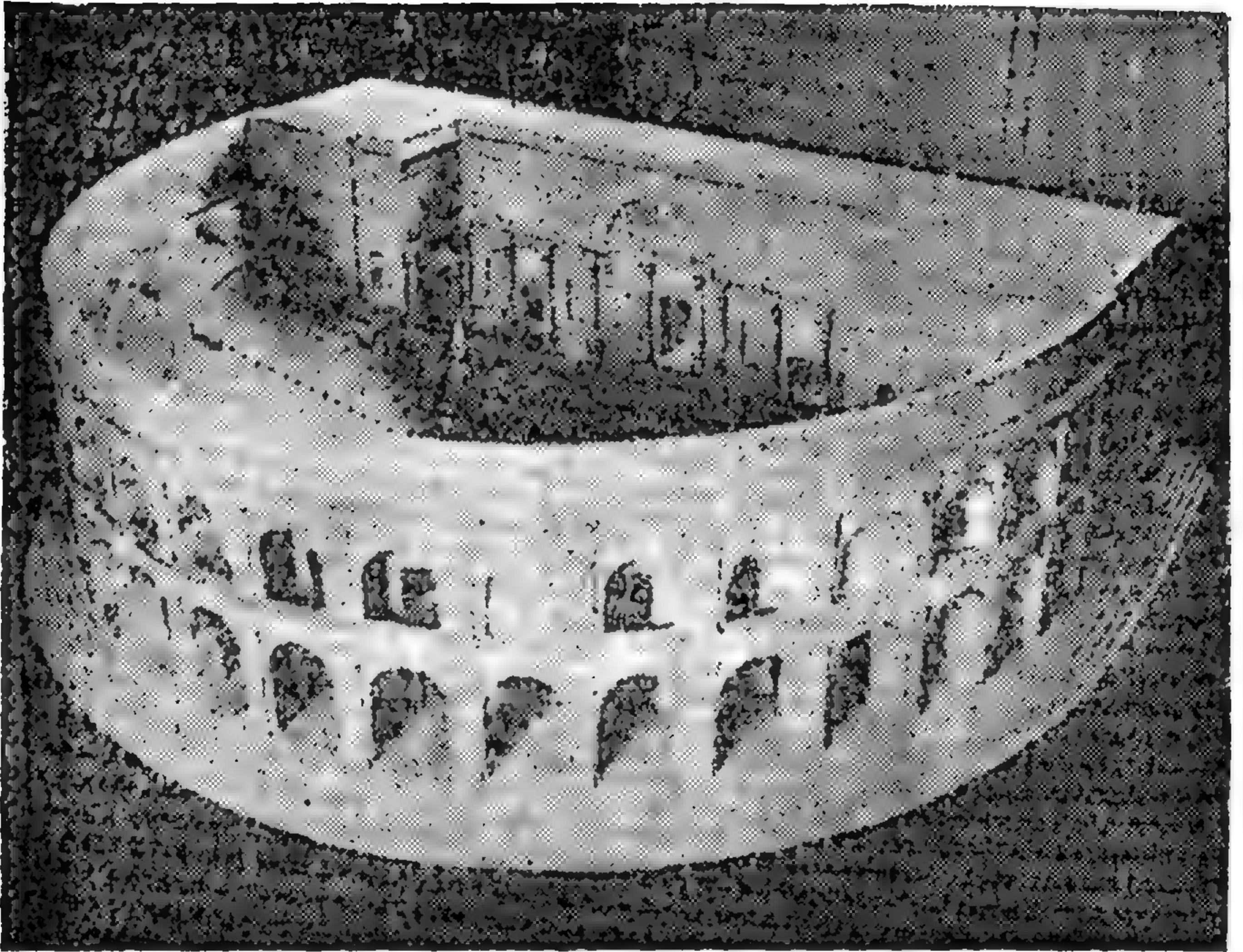
. باب مدخل تياترو سبراطة (لبييا) وداخله تظهر خلفية المسرح

و سكاينا فرونس Scaena frons

ونفس الصالة كافيا « cavea » كانت على غرار الصالة اليونانية تماماً الا وجود الفوميتوريا vomitoria في التياترو الروماني الذي لم يتقيد بمدرج التل الطبيعي الاصح وهي عمارات تجري بختفية تحت مدرجات الصالة يخرج منها المشاهدون إلى الأبواب الجانبية كماستفصل ذلك بعد قليل، فهي مكونة من اقسام فوق بعضها يفصل بين كل قسم من اسفل الى اعلى الحزام ديازوما « diazoma » الذي ذكرناه وهو عبارة عن ممر بين هذه الاقسام يقطع الصالة بالعرض ويقسم اقسام مدرجات المقاعد قسمين أو ثلاثة فوق بعضهما كل قسم يسمى ماينيانوم « maenianum » باللاتينية حسب حجم التياتروم والديازوما أى الممر بين هذه الأقسام ويسمى باللاتينية برايكينسكتيو « praecinctio » ويحيط بهذه الممرات الافقية بين المقاعد حاجز مرتفع به فتحات متعددة يسمى « بالتيوس balteus » يمنع وينظم الدخول إلى اقسام الصالة الا من فتحاته وكذلك كان امام صف المقاعد الامامية سور مرتفع يفصل بين المقاعد وبين الاركسترا . هذه الاقسام ماينيانا « maeniana » كانت تقسمها السلام المرتفعة من حول الاركسترا حتى اعلا المقاعد وعددها سبعة فروع سلام تقسم هذه الأقسام الى اجزاء تسمى « كوناى cunei والمفرد cuneus كونيوس » — أى بشكل مساري — ونظراً لأن صالة المشاهدة مستديرة حول الاركسترا فان فروع السلام في الاقسام العليا تتضاعف عنها في القسم الأسفل باتساع الاقسام العليا من الصالة التي تشبه المروحة فالتساع طرف المروحة العلوى كان يحتوى على عدد مقاعد اكثر، مما استلزم انشاء فروع قصيرة من السلام تبدأ

من منتصف المسافة بين نهاية فروع السلام (فيتروفيوس V, VII)
حتى الحزام الثانى وهكذا تتضاعف الفروع فى القسم العلوى من
التياترو (Vit. V, VII) كما يبين ذلك فى الفصل الخاص بتذاكر التياترو.
وقد كان للتياترو الرومانى فى العهد الامبراطورى مداخل عدة
اثنان منها من ناحية الاركسترا اى البارودى parodoi ، على
جانبي المسرح وهما المدخلان الاصيليان من عهد التياترو الاول
ومنها يصعد الجمهور من حول الاركسترا الى صفوف المدرجات
فى التياتروم ، وتوجد ايضا مداخل أخرى للجمهور من الشارع
الجانبى المنحدر ، ويدخل منه الناس الى القسم العلوى من الصالة اى
حيث توجد البواكى ، التى تتوج الصفوف العليا وينزلون منها الى
كل الأماكن ، وقد وجد فى تياترو دوجا Dugga بالجزائر خمسة
ابواب فى الحائط الخلفى أهمها كان باب الوسط ولا زال موجوداً
هذا الباب حتى الآن ، وذلك طبعاً فى حالة ان يكون التياتروم أو
الاوديتوريوم قائم على سفح تل مثل التياترو اليونانى القديم وقد
كانت ميزة هذا الوضع انه أصلب وأقوى أساساً للصالة ومقاعدھا
ومن الناحية الاقتصادية كان أقل تكاليفاً من الصالة التى تبنى على
مدرج صناعى من العقود المبنية بعيداً عن منحدرات التلال
الطبيعية ثم أيضاً توفير جهد عمل التدرج المطلوب فى بناء
هذه المدرجات أى الكافيا cavea الرومانية . إلا ان التقدم
المعمارى ساعد على اقامة التياترو على ارض مسطحة كوحدة مستقلة
واستبدل منحدر الجبل بعقود من البناء مقببة (Vit. V, VIII) ويذكرنا
هذا بالوضع الاول البدائى للمقاعد الخشبية المؤقتة ، وهذا الوضع

الجديد له ميزة هامة هو التخلص من سيطرة المسكان الطبيعي ومن ثم فقد أصبح التياترو يبنى في قلب المدن وفي كل مكان وهنا يظهر الفارق كبير جدا بين التياترو الرومانى واليونانى فقد كان التياترو اليونانى بنشأته الدينية الأصلية لا يبنى إلا فى رحاب معابد الآلهة مثل تياترو ديونيسوس فى أثينا وغيره أما التياترو الرومانى فلم يكن دينيا ولم يرتبط بمعبد بل هو جديد فى روما لا يتقيد بمكان ما (شكل ٢٤) ثم فارق آخر هام بين التياترو فى العهدين نشأ من عدم ارتباط التياترو الرومانى بمدرج التل الطبيعى كالتياترو اليونانى وقيام مدرجات الكاويا او الاوديتوريوم او التياتروم أى صالة المشاهدة فى التياترو الرومانى على عقود مبنية على خلاف مدرجات التياترو اليونانى القائمة على مدرجات التل الصماء، هذا الفارق هو انه امكن تصميم «مخارج أى ما يسمى Vomitoria والمفرد Vomitorium» أى سلام صغيرة تنزل إلى دهايز ممتدة تحت المقاعد فى الأقيسة المقامة عليها صالة المشاهدة وموزعة بانتظام على مسافات متساوية بين المقاعد فى كل اقسام السكاويا «maeniana» بحيث انه اثناء الخروج بعد انتهاء العرض، تنزل منها الجماهير إلى الدهايز المؤدية إلى ابواب التياترو الجانبية، كذلك امكن عمل ممرات تحت الممرات التى تقطع التياتروم بالعرض وتفصل بين اقسام التياتروم أى «Praecinctiones» او باليونانية الديازوماتا هذه الممرات المخفية تحت الديازوماتا تحتوى على سلام صغيرة تتصل بفرع السلام بين مقاعد المشاهدين الصاعدة إلى الصفوف العليا ثم انها تتصل ايضا بممرات الخروج



(شكل ٢٤)

تصميم تياترو هرا كولانيوم من عهد بومبي (روما)
وتظهر على جانب الصفوف العليا من الاوديتوريوم بين المقاعد فتحات الفوميتوريا

الممتدة تحت المقاعد « فوميتوريا Vomitoria » التي تؤدي إلى أبواب الخروج العديدة بعد انتهاء العرض ، ولم يكن ذلك قاصراً على التياترو فحسب بل كانت في تصميم الكاويا في السيرك والمدرج « الامفيثياترون » أيضاً كما نراه واضحاً في مدرج « فارونا Varona » شكل ٣٠ ، ووظيفة هذه الفوميتوريا لم تكن قاصرة على خروج المشاهدين فقط بل كانت الجماهير تدخل من الأبواب الجانبية إلى هذه الممرات المخفية تحت الصالة ليصلوا إلى كل الصفوف في صالة المشاهدة عند ابتداء العرض أيضاً ، بالإضافة إلى دخولهم من المدخلين الأصليين الأولين البارودى أى من تحت القبو الذى يحمل التريوناليا أى مكان جلوس الامبراطور والامبراطورة على يمين وشمال المنبر كما ذكرنا ، وفي التسجيل الفوتوغرافى الرائع لآثار التياترو المنتشر فى مدن شمال افريقيا وخصوصاً تياترو سبراطه « Sabratha » وليبتيس الكبرى « Leptis Magna » فى ليبيا صور عديدة تظهر فيها بوضوح القوميتوريا — انظر :

Roman Africa in colour phot. by R. Wood, Introd. by M. Wheeler

Cities in the Sand—Leptis Magna and Sabratha in Roman Africa ,by Kenneth D., Mattheus Jr. »

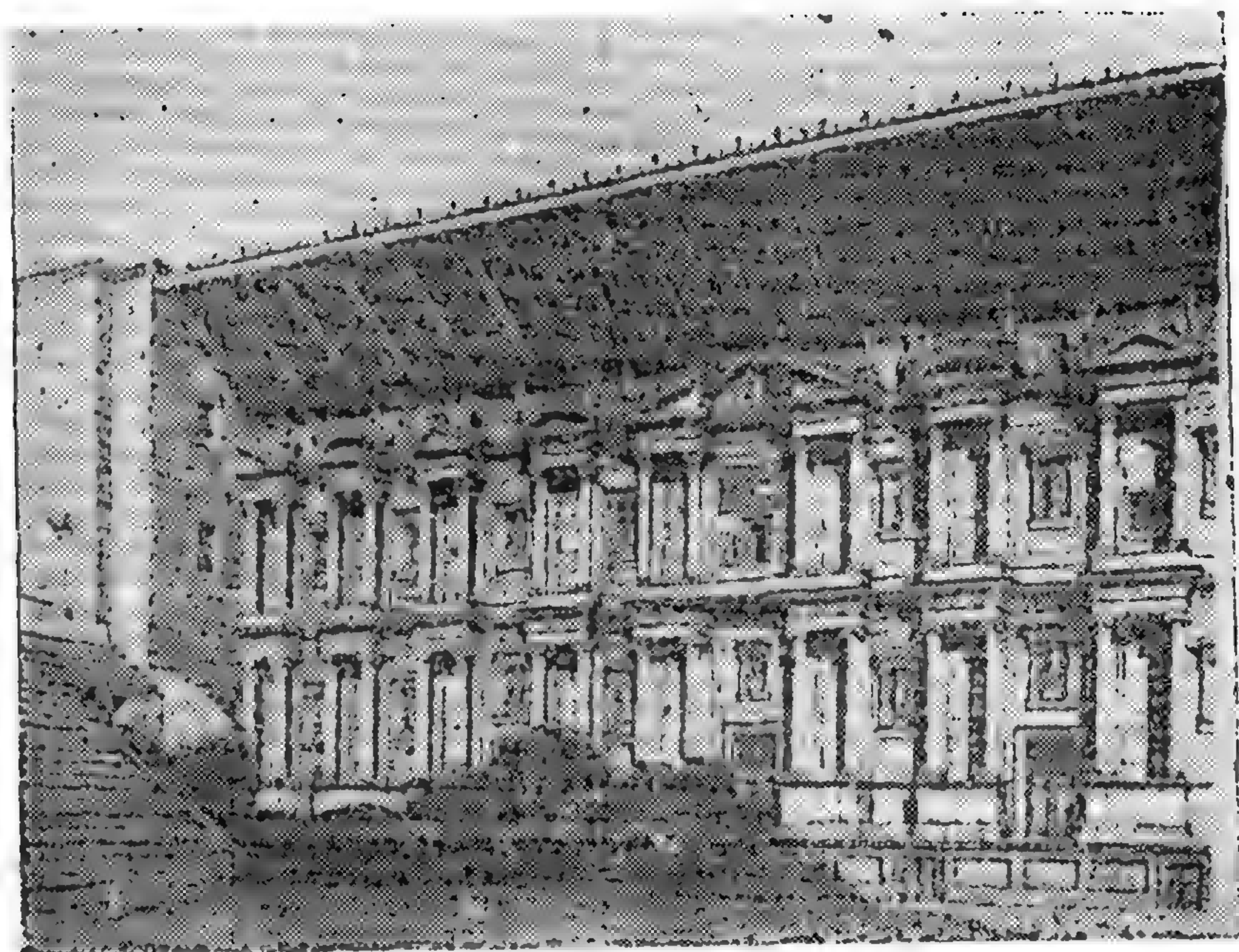
وأصبح فى قدرة بناته التحكم فى استغلال وسائل الإسماع acoustic كما ذكرنا سابقاً ، وكانوا يأخذون فى اعتبارهم أيضاً اختيار المكان الصحى الذى يبنون عليه التياترو كما يقول فيتروفيوس (V. III) فكان معظمها يبنى إلى الشمال والشمال الغربى وأحياناً إلى الغرب كاتجاه تياترو تمجاد بالجزائر . وقد كانت هذه القباء التى بنيت عليها الصالة ومدرجاتها بمثابة طبلة تساعد على انتشار

الصوت ، ومن أمثلة هذا النمط الجديد تياترو ماركايلوس *Marcellus* — في روما ، وتياترو سييجونت *Segonte* في أسبانيا ، وتيباسا *Tipasa* في الجزائر ، وميداينا *Medeina* في تونس ، وشهبان في سوريا . وفي تياترو ماركايلوس بالذات كان الجدار المحيط بالتياترو مكوناً من ثلاثة أدوار ، الأول على الطراز الدورى ، والثانى طرازه ايونى ، وكان الثالث كورثى الطراز ، والفتحات التى بهذا الجدار والى تودى الى داخل التياترو من الشارع ذات عقود مستديرة وكلها فى مستوى أرض الشارع وقد فتحت خصيصاً للدخول إلى التياترو من الشارع والخروج منها إليه عن طريق القوميتوريا ، وكان يسمح للشعب أيضاً ان يدخل من المداخل الرئيسية بارودى *parodoi* على جانبي الاركسترا والمسرح ثم يصعد إلى الأماكن العليا .

أما المسرح نفسه السكاينا *scaena* واسمه هذا مأخوذ من كلمة سكينى *skene* أى المسرح اليونانى الجمال الخاص بالتمثيل والممثلين يسمى بروسكاينيوم *proscenium* ويطلق هذا الاسم على الجدار الخلفى للمسرح أى خلفية المسرح وتقع خلفه الكواليس التى يطلق عليها اسم البوستسكاينيوم *postscaenium* وهذه الكواليس أو البوستسكاينيوم تحتوى على بعض الغرف الصغيرة الخاصة بملابس الممثلين التى يدخلون إليها يلبسون ويبدلون فيها ملابسهم وقد تغيرت هذه الكواليس أو البوستسكاينيوم حسب تطورات التياترو الرومانى فى أماكنه المتعددة ، فمثلاً كانت تقع وراء خلفية المسرح التى تسمى بروسكاينيوم *proscenium* وأيضاً تسمى سكاينا فرونس

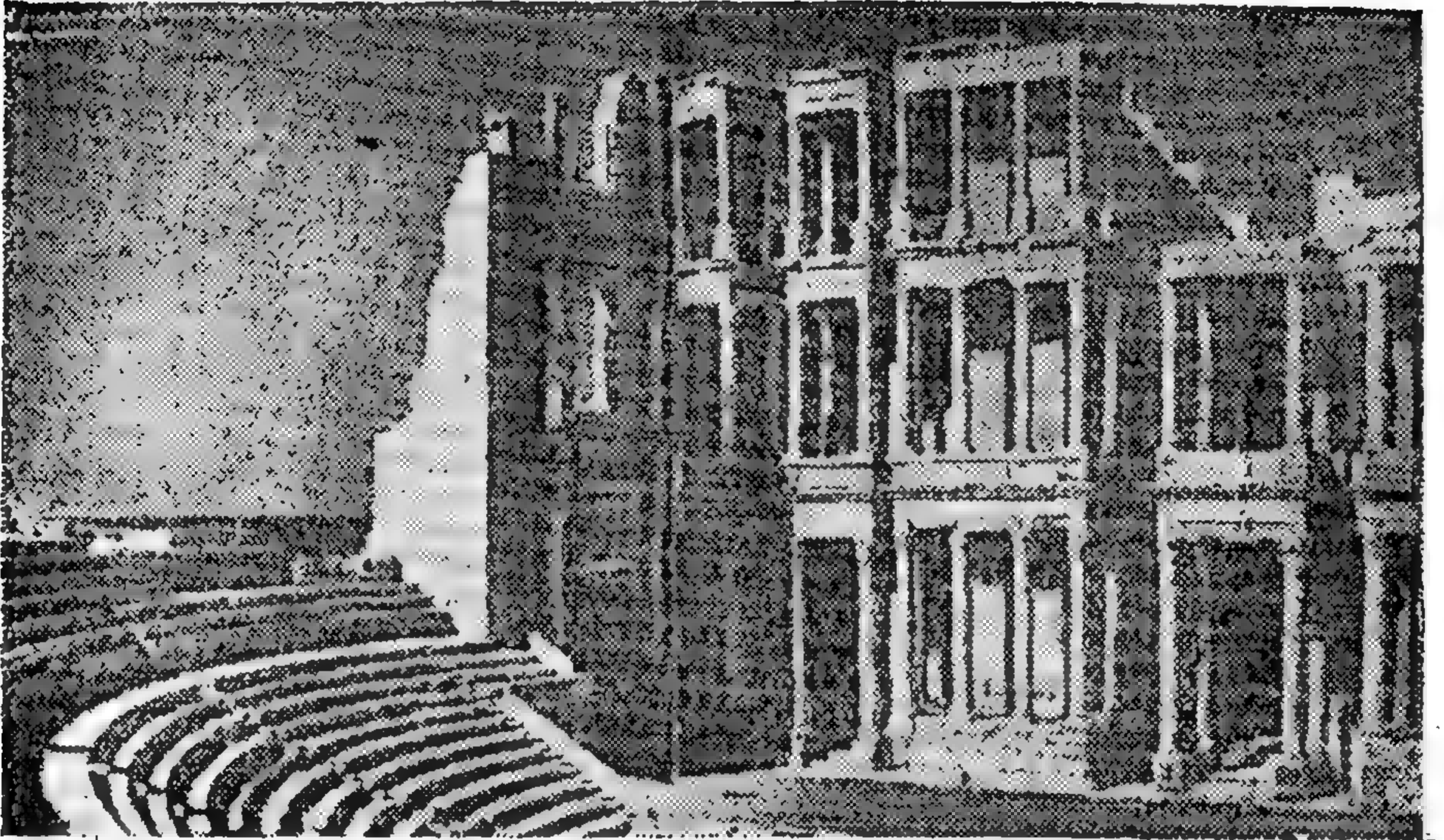
Sceana Frons وتتصل الكواليس على جانبي الخلفية بالباراسكينيا الصغيرة على جانبي المسرح بسلام وتجدد ذلك واضحاً في تياترو «دافني» بجوار مدينة انطاكية في آسيا الصغرى وفي تياترو أقاليم افريقيا الشمالية حوالى القرن الثانى الميلادى نجد ان الكواليس اى البوستسكاينسيوم تتناقص حجماً إذ ان حب الرومان للزخرفة والديكور المعمارى سبب التوسع فى عمق المسرح اى امام الحائط الخلفى مما أدى الى رجوعه الى الخلف لزيادة مساحة الديكور المسرحى على حساب غرف الكواليس التى تقع وراء الخلفية .

ففى تياترو اسبندوس فى آسيا الصغرى كانت خلفية المسرح : sceana frons — مكونة من ٤٠ عموداً من الرخام مثبتة بعيداً عن الحائط الخلفى وقد فقدت كلها ، أما الأعمدة التى كانت ملتصقة بحائط الخلفية فمثبتة كلها على قواعد من البناء مرتفعة كل عمودين بجانب بعضهما بين كل باب من الخمسة أبواب المفتوحة فى حائط الخلفية وتؤدى كلها الى الكواليس اى ما وراء المسرح ، كما ان الزينات التى فوق الأعمدة اى الأجزاء العليا الزخرفية وكذلك الأجزاء الزخرفية العليا التى فوق أعمدة الدور الثانى كلها كانت ملتصقة بحائط الخلفية وكان فى أعلى هذا الجدار الخلفى أما كن لتثبيت عروق خشب قوية مائلة الى أعلى وممتدة على المسرح كالتندة تفرش عليها ألواح الخشب فتكون سقف المسرح (شكل ٢٥) وهذا السقف أيضاً كان وسيلة من وسائل تساعد على ان تنشر الصوت وترسله واضحاً الى المستمعين فى الكافيا اى الاوديتورיום . وقد اختلفت أشكال الديكور على خلفية المسرح حسب العصور والتطور كما



(شكل ٢٥)
تصميم خلفية مسرح تياترو امبندوس (سكاينا فرونس)
وفوقه سقف المسرح

تظهر لنا آثار السكاينا فرونس في تياترو سبراطة التي تعتبر أهم وأجمل وأكمل خلفيات التياترو الروماني ، وهذه الخلفية لحسن الحظ بقاياها تكاد تكون سليمة وجدت في تياترو سبراطة في ليبيا ويتكون الديكور فيها من ٩٦ عمودا تكون ثلاثة أدوار بجانب الحائط الخلفي العالي للمسرح وتتناقص أطوال العواميد كلما تصاعدت الأدوار على الأبواب الثلاثة التي يدخل منها الممثلون باب الوسط regia (الملكي) وعلى جانبيه بابا الضيوف hospitalia على كل منها عمودان على دعائم منفصلة من البناء واحد على شمال الباب والآخر على يمينه ويحملان زخارف على قمة كل باب مستديرة أو مستطيلة كما سنرى وألوان هذه الأعمدة من الرخام الأبيض والبنفسجي والجرانيت الأسود والرخام الأخضر (شكل ١٢٥) فكانت مناظرها غاية في الروعة ، وأحيانا كان الجدار الخلفي مبطناً بالزخارف الملونة وبه حنايا (نيش) توضع فيها تماثيل الآلهة والمؤلفين الكبار والشخصيات التمثيلية الممتازة ، وكانت الأعمدة تكون أكثر من طابق على حائط الخلفية كما ذكرنا عن تياترو اسبندوس فيما سبق وتمتد الزخارف والديكور على يمين وشمال المسرح أي كما كان في المسرح اليوناني السابق الباراسكينيا وهي أيضاً عند الرومان باراسكينيا وكان أيضاً في الجدار الخلفي ثلاثة أبواب ، باب الوسط ويسمى الباب الملكي regia وأما البابين الجانبيين فهما بابا الضيوف أو هوسبتاليا hospitalia أما الباب الملكي regia فكانت قمته مستديرة بشكل قبة ، وأما البابين الجانبيين هوسبتاليا فكانت قمتها مستطيلة . ومن تلك التسمية



(شكل ٢٥ ١)

بقايا خلفية مسرح مبراطة (سكاينا فرونس scaena frons) من ثلاثة طوابق
وجزء من صفوف الاوديتوريوم (ليبيا)

يظهر التغير البورجوازي الذي طرأ على التياترو الروماني في العهد
الامبراطوري وكما ذكرنا نجد تغييرات تدل على الترف
في الاركسترا من حيث المقاعد والألعاب ورقص الماء
في النيمفايوم . . . الخ.

أما الجزء الأمامي من المسرح أى ما يسمى بالمنبر *pulpitum*
الذى كان يتم عليه الأداء المسرحي فكانت أرضيته من الفسيفساء
مفروشة على خشب أرضية المسرح ، وكان عمقه إلى الداخل من
الواجهة أمام الاركسترا حتى جدار الخلفية كما يقول المهندس
فيتروفيوس يساوى نصف قطر دائرة الاركسترا وحائطه الأمامي
أى واجهته التى تواجه نصف دائرة الاركسترا غير مرتفعة
كثيراً ، فحسب ما يقوله فيتروفيوس كان ارتفاع المنبر عن أرضية
الاركسترا خمسة أقدام حتى يتمكن الجميع وخاصة الجالسين
في الاركسترا من مشاهدة الأداء المسرحي ، كما ان صفوف المقاعد
في التياترو الروماني المقام بعيداً عن مدرج التل كانت قليلة الارتفاع
نسبياً ، وقد كان المسرح الروماني أعمق لان كل الممثلين والموسيقيين
كما ذكرنا يعملون على المسرح بينما كان الممثلون اليونانيون الذين
يعملون على المسرح اى سكاينيكي *Scaenici* قليلي العدد وأما
الكورس والموسيقيين من المشتركين في التمثيل فيعملون في الاركسترا
وهم المسمون الثيميليكي *thymilici* نسبة لوجودهم في الاركسترا مكان
عملهم ، وكانت واجهة المنبر مزينة بزخارف بديعة من حنايا توضع
بها تماثيل وأواني ثمينة أو نافورات للمياه صغيرة يتطاير منها ماء معطر
يلطف الجو ويعبق هواء التياترو صيفاً بشذاه .

وكانت تغذيها أحواض مرتفعة على أبراج يبلغ ارتفاعها عشرة أقدام وجدت آثارها في تياترو دوجا بالجزائر وتياترو بومبي وكان في اثنين من حنايا هذه الواجهة على طرفها في اليمين وفي الشمال سلمان يصلان سطح المنبر بالاركسترا على غرار مسرح الفلبيا كس وتوجد هذه السلام كثيراً في إقليم شمال افريقيا مثل واجهات منابر تياترو تمجاد بالجزائر من عهد الامبراطور سيبتيم سيفروس وهو افريقي من هذه المقاطعة وقد اهتم كثيراً بمقاطعة شمال افريقيا وكذلك نجد هذه السلام في تياترو جميلة ثم تياترو بومبي في روما وتياترو فينا ، وتعتبر بقايا تياترو تمجاد بالجزائر مثلاً واضحاً لهذا المنبر أى البروسكينيوم فالجزء الباقي منه في هذا التياترو عبارة عن فجوة أو حفرة عرضها ٣٠ متراً ونصف متر وعمقها ٤٨٠ سم وبها مجموعة من الأعمدة الحجرية مصفوفة ثلاثة صفوف كل صف ١٤ عموداً ولا بد أنها كانت مرتبطة ببعضها بالألواح الخشبية التي كانت تحملها لتكون أرضية للمنبر وفي نفس الوقت كان هذا نموذجاً أثرياً لطريقة الطيلة التي تساعد على انتشار الصوت فهي مجوفة تحت الأرضية الخشبية للمسرح التي ظلت حتى الآن من التياترو اليوناني في التياترو الحديث من الخشب دائماً ،

وهذا التجويف الذي تحت الأرضية هو ما يسمى hyposcaenium هيبوسكاينيوم ، أى الجزء الذى تحت المسرح ، أى البدروم ، أما في مسرح تياترو دوجا Dogga أو Thugga في تونس ، فتحت المسرح أى الهيبوسكاينيوم تظهر أرضية تحت أرضية المسرح نفسه قائمة على عواميد أقصر من عواميد أرضية المسرح وفوقها باب

في أرضية المسرح نفسه تظهر منه الأشباح على المسرح التي تصعد من تحت الى الباب بسلام قليلة تسمى سلام خارون charôn أى سلام الزبانية كما يسميها بوللو كس (Pollux IV, 132) ، وتوجد في الهيوسكانيوم آلات للمسرح وستار يمكن استعماله باليد وفي مكان حجر من أحجار الحائط الجانبي خارج المسرح ، فتحة صغيرة على ارتفاع مستوى عين الشخص الواقف يمكن ان ينظر منها أحد القائمين على المسرح فيرى ما يجري عليه ويمكن ان يهمس من هذه الفتحة شخص كالملقن مثلاً للممثلين ثم يمكنه الإشراف أيضاً على إدارة المسرح فيأمر برفع الستار عندما يحين الوقت ، أو يأمر الشبح بالظهور في ميعاده ، ثم هناك فتحة أخرى أكبر تحت هذه الفتحة مباشرة ، تسمح لشخص ان يزحف منها إلى أسفل المسرح ، وهذه الفتحة يجب ان تكون في الجدار الجانبي للمسرح من الخارج حتى تكون مخفية بعيدة عن صالة المشاهدين . وطبعاً كان يعلق على خلفية المسرح سكاينا فرونس مناظر خاصة بكل رواية ، بخلفية المسرح التراجيدية لها منظر سكاينا تراجيكا scaena tragica وهو عبارة عن قصر أعمده وقم واجهته وتمائيله ومناظر أخرى من المستوى الملكي ، وإذا ما كانت المسرحية كوميدياً فنظـرها scaena comica سكاينا كوميكا وهو عبارة عن بيت عادي بشرفاته وشبايبكه والشكل العادي للبيوت العامة ، وان كانت المسرحية ساتير (أسطورة) كان المنظر سكاينا ساتيريكاً scaena satyrica وهو عبارة عن منظر خلوي ريفي مرسوم فيه الأشجار والجبال والمزارع الريفية

(فيفروفيوس 9 VI) . وفي مقدمة المنبر على اليمين والشمال مكان
يقام عليه إطار خشبي بشكل منشور له ثلاثة أوجه تعلق عليها
مناظر ثلاثة مختلفة ، وهذا المنشور يدور حول نفسه فسمى
« بيرياكتوس Periaktes » وقد تكلمنا عن كيفية تغيير هذه
المناظر في فصل التياترو اليوناني (فيتروفيوس 8 VI) .

ثم نأتي إلى فارق ظاهر آخر بين التياترو واليوناني والتياترو
الروماني هو الستار الذي يستعمل في التياترو الروماني ولم يعرفه
التياترو اليوناني ، هذا الستار هو الستار الآلي الذي يرفع فيغطي
المسرح عند انتهاء التمثيل وينزل فيكشف المسرح عند ابتداء التمثيل
وهذا الاستعمال غير ما هو معروف عندنا ، فالستار إذا رفع يظهر
المسرح ، وإذا أنزل يغطيه ، وذلك لأن الستار الروماني أو
« اولايوم aulaeum » وجدت آله في أسفل المنبر أي
في هيوسكابينيوم التي ترفعه من أرضية المسرح إلى سقفه فتغطيه
بعكس ما عندنا إلى وقت قريب كان الستار ينزل من السقف إلى
أرض المسرح فيغطيه . فقد عثر في بقايا المسرح الروماني تحت
الأرضية أو في باطنه بين صفوف الأعمدة الأولى وبين واجهة
المنبر من ناحية الأركسترا في الهيوسكابينيوم من بقايا تياترو تمجاد
في الجزائر ويومي فتحة مستطيلة بعرض المسرح تخرج منها حاملات
الستار ، وهذه الفتحة في أرضية المسرح توجد فوق الجزء الذي
أشرنا إليه ، أي المسافة التي توجد بين جدار واجهة المنبر مباشرة
من الداخل وبين الصف الأول من الأعمدة التي تحمل أرضية المنبر
في الهيوسكابينيوم حيث وجدت فيها أسطوانات أو علب مفرغة

مخوفة ثابتة في كل واحد من هذه الأسطوانات: عمود من الخشب يتحرك ، ربط من أسفله بحبل ، وعلى قمة العلبة من الخارج عجلة مثبتة على حافتها ، يجري عليها الحبل الخارج منها ، فإذا شد أحد الحبل يجري بسهولة جاذباً معه العمود ، أى يرفعه إلى أعلى ، ثم ان طرف الحبل الآخر مركب أيضاً على عجلة أخرى مثبتة في الحائط الداخلي للهيوسكايونيوم ومربوط في هذا الجزء من الحبل ثقالة فعند رفع الستار ليغطي المسرح يجذب عامل الثقالة إلى أسفل فيشد معها الحبل بسهولة مع دوران العجلتين فترفع الأعمدة التي يكون الستار قد ثبت في أعاليها فتغطي المسرح ، وعند ابتداء العمل يدق المنوطون بتوقيت حركة الستار أرض المسرح الخشبية بأحذيتهم الخشبية أيضاً كما ذكرنا فيما سبق فينزل الستار بفعل ثقل الأعمدة مع رفع الثقالات المثبتة في طرف الحبال في الحائط وسهولة انزلاق الحبال على العجل الدائر وتستقر الأعمدة داخل عليها ويطوى الستار نفسه بأن يبرم أو يلف حول أسطوانة تحت أرضية المنبر في مستوى أرض الاركسترا وبعد إنزال الستار يغطي مكان الفتح في أرضية المسرح ، وعند انتهاء العمل يرفع الستار طبعاً وهكذا .

لم يكن الستار الاولايوم aulaeum هو الوحيد الذي يستعمل للمسرح ، بل كانت تستعمل ستائر أخرى صغيرة تسمى سيباريا « siparia » والمفرد سيباريوم « siparium » ليست آلية بل كانت تنشر باليد ، وهذه السيباريا كانت تستعمل من قبل أثناء العصر الهيلاني (وفي تياترو الفليا كس أيضاً) لتغطية بعض مناظر

الأبواب الكبيرة أى « الثيروماتا thyromata » التى كانت تستعمل خلفية للمسرح الهيلانى عندما لا يكون عرض هذه المناظر مناسباً للتمثيلية ، وفى التياترو الرومانى كانت هذه الستائر أو السيبياريا تعلق على بعض مناظر خلفية المسرح « scaena frons » عندما لا يتفق عرضها مع التمثيلية وبعد ذلك تطوى جانباً أو ترفع إلى أعلى ، وكان مكان حفظها بعد الاستعمال رف تحت سقف المسرح ، أعلى خلفية المسرح ، وكثيراً ما مثلت فى مناظر التياترو الباقية إلى الآن مطوية فوق أعلى خلفية المسرح على هذا الرف . وكانت هذه الستائر من خامه فاخرة ، وقد جلبت إلى روما بعض هذه الستائر الثمينة من برجامون فى آسيا الصغرى خاصة للمسرح ، وكانت تنزل من موضعها بواسطة خيوط حريرية ، فاذا ما نشرت على المناظر المقرر تغطيتها كان لها منظر بديع ، فقد كان بها تجميعات (فستونات) بديعة التنسيق والمنظر .

ان الطرق اليونانية التى كانت مستعملة فى نشر الصوت وإسماعه لجمهور النظارة ظلت مستعملة فى التياترو الرومانى ، إلا انه قد أضيفت إليها طرق جديدة وأصبح جزء من الطرق اليونانية الأولى قديم غير ذى موضوع فكان من هذه الطرق الجديدة تغطية المسرح الرومانى ، وهذا فارق بين المسرح اليونانى الذى لم يكن له سقف والمسرح الرومانى الذى كان عليه سقف من الخشب مثبت فى أعلى جائط الخلفية ومائل إلى أعلى كما ذكرنا ، وقد كان ذلك ظاهراً فى تياترو اسبندوس Aspendos فى آسيا الصغرى ، ثم ان الشيء الذى كان له أثره فى انتشار الصوت كما ذكرنا سابقاً هو التخلص من

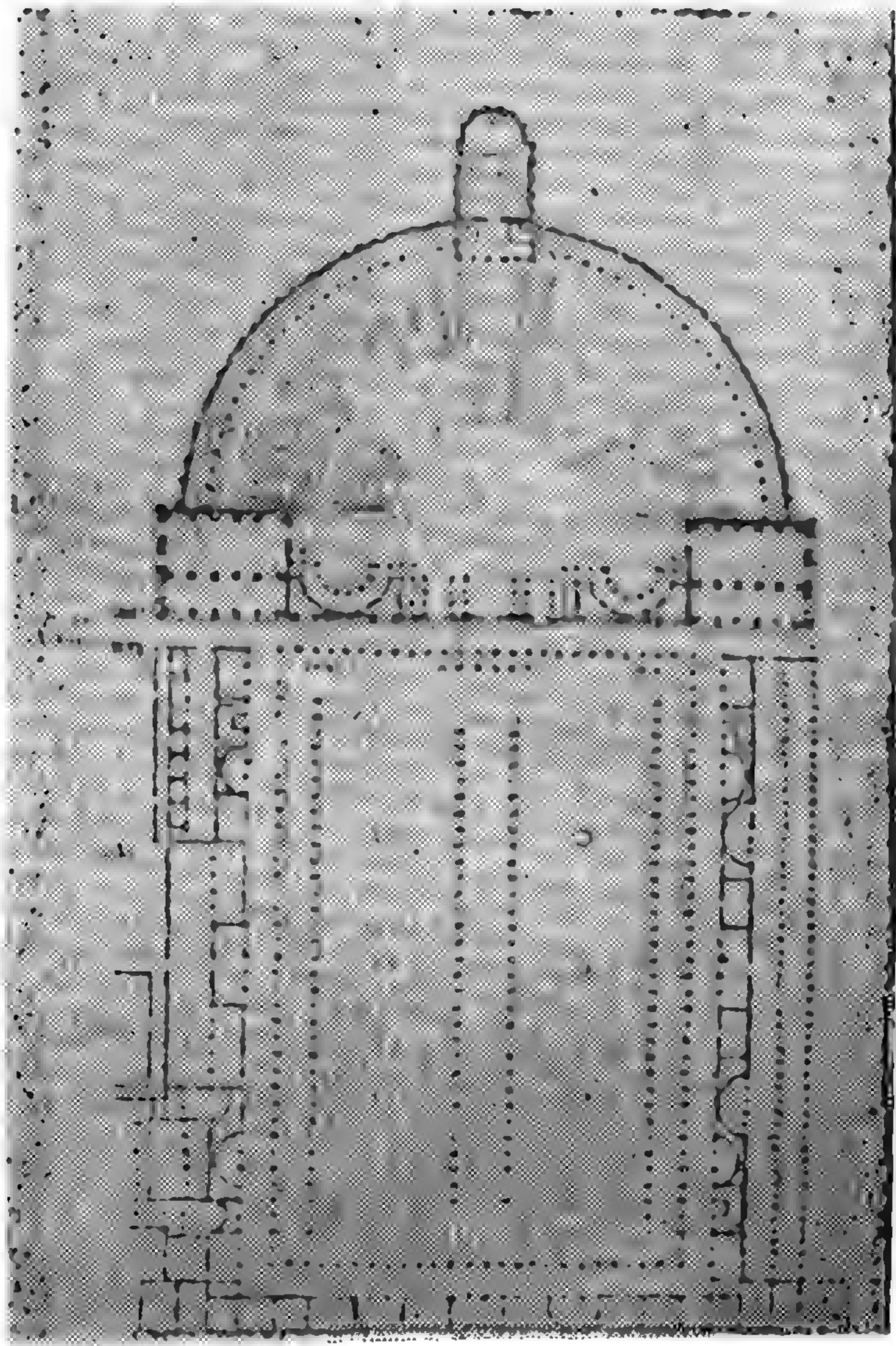
سيطرة وتحكم المكان ، فقد كان عند اليونان والرومان أيضاً يقوم
التياترو أو التياتروم أو صالة المشاهدة على منحدر تل طبيعي توفيراً
للوقت والعمل والمال مما كان قيداً بل عائقاً أحياناً لتيسير عملية
نشر الصوت ، ولكن في العهد الامبراطوري بنى التياترو مستقلاً
وبعيداً عن الارتباط بمكان ما ، مما ساعد على اختيار المكان
المناسب صحياً وعملياً في أى مكان ، ومراعاة ملاءمة المكان لخطط
الإسماع ووسائله ، وقد كان الحرص على ان تكون أرضية المنبر
من أول العصر اليوناني والتي ظلت خشبية حتى يومنا هذا مع
وجود الهيبوسكايونيوم تحتها وسقف المسرح من فوق ، وزيادة على
ذلك أيضاً انكماش المسافة الفاصلة بين المسرح والتياترون أى دائرة
الاركسترا المتسعة في التياترو اليوناني إلى نصف دائرة في التياترو
الروماني مما أدى إلى اقتراب المسرح من صالة المشاهدين مسافة
كبيرة ، كل هذا كان وسيلة فعالة للإسماع وانتشار الصوت ،
وبهذا أصبح التياترو متكاملًا موضوعاً ومظهراً بعد ما زاد عليه
حب الرومان من ترف وزخرف وديكور للمسرح في خلفيته
وواجهة منبره وتحت قدميه على الاركسترا بمائه المعطر وسابحاته
الحسان وستائره التي تظلل المشاهدين من الشمس ، وما يضيفه ضوء
الشمس مع ألوان الستائر البديعة على الديكور من جمال وبهجة تسر
النظر ويرتاح إليها الذوق السليم .

أما تحت أرضية المسرح فيوجد البديوم أو الهيبوسكايونيوم
كما ذكرنا ، وهو يحتوى على كل مستلزمات التياترو من مخازن

لأدوات النظافة والديكور وآلات أخرى مثل آلة الستار المتحرك
أو الاولايوم وغيرها .

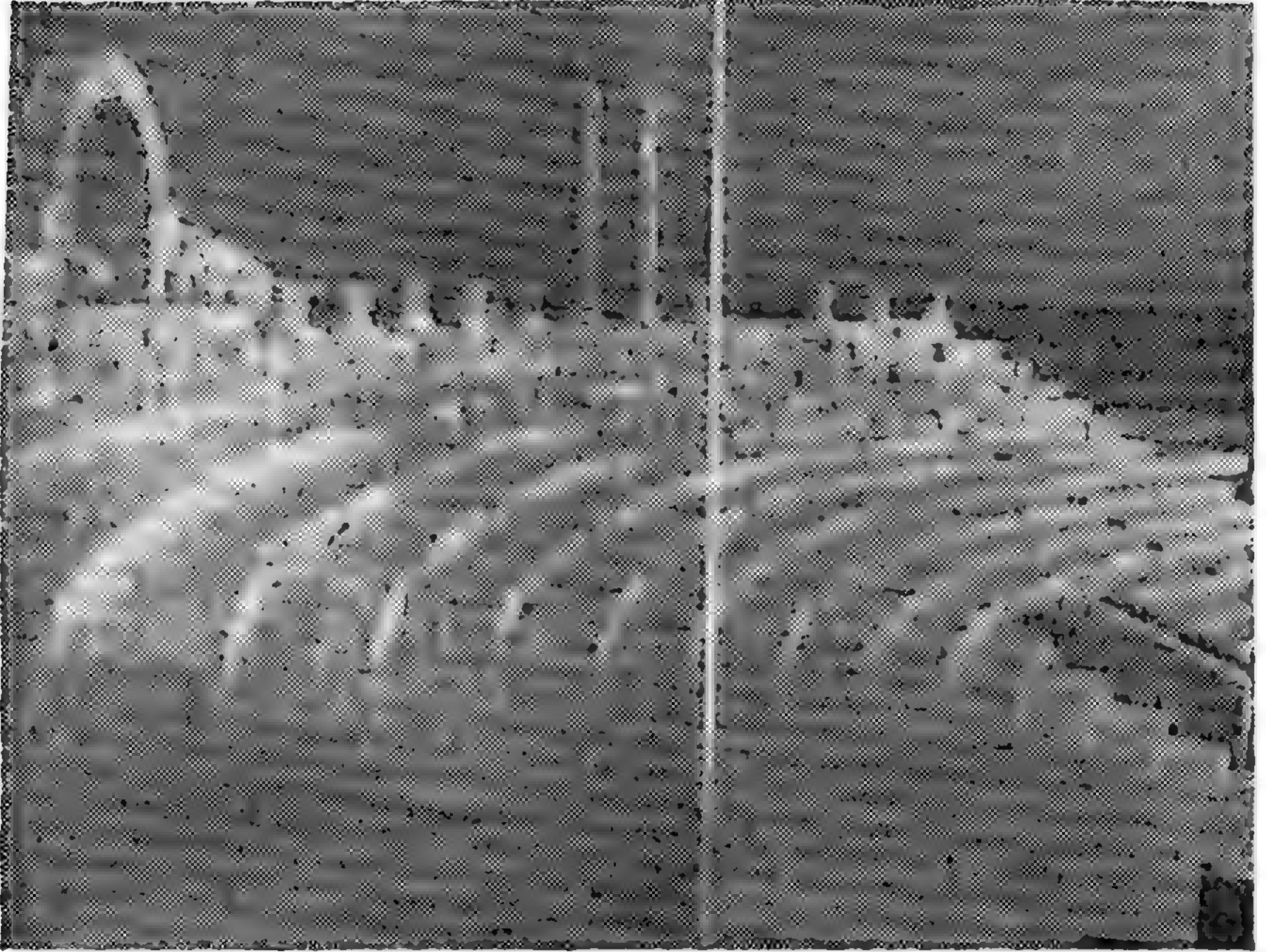
أما الكواليس « postscaenium » البوستسكاينيوم ، التي تقع
وراء خلفية المنبر فتحتوى على غرف الملابس والأقنعة وغيرها
من لوازم الممثلين الأخرى ، وقد سبق ان ذكرنا فى الكلام عن
اضطهاد المسيحية للتياترو . . بناء بعض المعابد الصغيرة فى التياتروم
وكان موقعها فى التياترو بالذات فى وسط أعلى مدرج فى الاوديتوريوم
مثل المعبد الصغير أو ضريح الالهة فينوس على قمة صالة المشاهدة
فى تياترو پومپى (شكل ٢٦) وفى تياترو ليبتيس الكبرى
« Leptis Magna » فى ليبيا (شكل ٢٧) وقد مثلت مثل هذه
المعابد على تذاكر التياترو الخاصة بهذه المسارح ويبدو ان ذلك
كان من قبيل التبرك بالاله الذى يبنى من أجله المعبد الصغير أو
الضريح ، ويثبت ذلك أيضاً استمرار المسحة الدينية للتياترو الأول
اليونانى الأصل الذى ورثه الرومان عن اليونانيين ، وربما
كان الدافع لذلك أيضاً الحرص على التياترو من ان يتعرض للهدم
أو للعبث بسبب خلاف سياسى أو دينى كما كان يحدث للتياترو
عند قيام المسرحية أحياناً .

وفىما يخص ارتفاع المسرح فقد ذكرنا ان ارتفاع المنبر عن
أرض الاركسترا كما حدده المهندس فيتروفيوس خمسة أقدام تقريباً
أى حوالى متر و ٤٨ سم حتى يمكن للجالسين من النظارة فى الصالة
مشاهدة الممثلين ، وأحياناً يقل الارتفاع عن هذا العلو أو يزيد
عليه ، فقد كان ارتفاع تياترو تمجاد متراً و ٢٧ سم ، وفى أورانج



(شكل ٢٦)

تصميم لنياترو بومبي في روما وفي وسط الصفوف العليا في صالة
 المشاهدة تصميم لضريح الالهة Venus Victrix (فينوس المنتصرة)
 وخلف المسرح تصميم لمساحة البواكي التي يحتضن بها
 المتفرجون من المظر



(شكل ٢٧)

أعلى مدرجات ثياترولبيتس الكبرى وفي وسطها ضريح الالهة كيريس « Ceres »
(إلهة الزراعة الرومانية) على قمة السلام الوسطى (ليبيا)

كان ارتفاع المنبر متراً و ٦٠ سم ، وفي دوجا بلغ ارتفاع المنبر متر و ٣٠ سم، وكذلك كان ارتفاع منبر تياترو جميلة بالجزائر بحوالى هذا المعدل ، وعندى ان هذا المستوى من الارتفاع فى المنبر وطوله وعمقه الكبيرين كان السبب فيها تحسين وسائل الاسماع ثم حجم التياترون أو الاوديتوريوم وبناء مدرجه على قباء صناعية غير عالية، أما ارتفاع المسرح إلى حد ١٢ قدما فى التياترو الهيلانى فذلك يرجع إلى علو مدرج صالة المشاهدة واتساع الصالة نفسها وما تتطلبه الرؤية الواضحة والاسماع القوى الذى تقدم كثيراً عند الرومان .

وللحرص على راحة المشاهدين فقد ثبتت صواري كثيرة فى أعلى الجدار الذى يخطط بالتياترو من الداخل حول صالة المشاهدة ثم تربط فى هذه الصواري حبال تمتد بالعرض بينها تستعمل لستائر خاصة بتغطية الصالة كسقف للصالة المفتوحة تسمى فيلا vela لحماية المشاهدين من الشمس ، وقد أشرنا فيما سبق إلى انه فى العصر الامبراطورى وبالذات فى مدينة پومبى ان رواد المسرح كانوا يخبرون مسبقاً عن طريق إعلانات تكتب فى الميادين العامة انهم إذا ذهبوا إلى التياترو فى يوم معين فسيجدون مظلات تحميهم من الشمس وماء معطرا يتطاير من نافورات تلطف الجو ، وقد أشار لو كريتوس القرن الأول ق. (Lucretius IV. 75 — 83) إلى وجود هذه الستائر vela ملونة تغطى التياترو مكله، وانها عندما تحجب وهج الشمس تعكسه بألوانها البديعة المختلفة فيضئ رونقاً بديعاً على المسرح المزخرف بالديكورات الفخمة فيزداد بهاء وروعة ، هذا

إلى جانب البواكى التى يحتوى بها المشاهدون عند المطر ، كما أشرنا
إلى ذلك فيما سبق عند الكلام عن التياترو اليونانى ، وقد كانت
هذه البواكى تقام فى كل المساحات الخالية أمام وخلف وفى رحاب
التياترو ، وتوجد أمثلة لهذه البواكى فى جميع آثار المسرح
فى العالم القديم يونانى ورومانى ، ففى تياترو أوستيا Ostia قرب
مصب نهر التيبر نجد مثلاً متكاملًا لهذه البواكى ، ثم أيضاً ما وجد
من آثارها فى بناء تياترو تمجاد رغم صغر مساحة فناءه التى لا تعدو
١٠ أمتار عرضاً ، ولكن فى تياترو بومبي كانت توجد مساحات
واسعة خلف التياترو مقامة عليها بواكى ، وقد تحولت فيما بعد إلى
مدارس للمصارعة. ويذكر فيتروفيوس (V.IX,1) أن البواكى يجب
أن تقام خلف المسرح كمكان حماية للنظارة من مطر مفاجئ ،
ثم كانت أيضاً مكاناً توضع فيه العدد الخاصة بالمسرح . ففى أثينا
يذكر البواكى التى تمتد بين التياترو والاديون وقد بناها أيومينيس
ابن اتالوس ملك برجامون ، ثم يذكر البواكى التى بناها القائد
Pompey فى روما ، والبواكى التى وجدت على جانبي ستاديوم
مدينة Tralles فى أركاديا بآسيا الصغرى ، ثم يقول أن هذه البواكى
كانت تستعمل أيضاً لتخزين التموين الخاص بالمدينة التى توجد
بها ، ولا سيما أثناء الحرب (V.IX,8) . هذا إلى جانب أنها
كانت منزهات لأهالى المدينة .

الاولديون

Odeion

كان التياترو مجالا لأداء كل أنواع الدراما من تراجيديا وكوميديا وساتير (أسطورة) وكوميديا شعبية ميموس mimus ورقص معبر (باليه) pantomimus ولكن طبيعة التياترو لا تصلح للموسيقى فالتياترو مكشوف بلا سقف ولهذا فقد أقيمت صالات الموسيقى من العصر اليوناني أو ما يسمى بالاولديون Odeion باليونانية أو اولديوم Odeum باللاتينية والجمع اوديا Odea وأصل الكلمة يوناني من كلمة اودي ôldé يعنى أغنية .. فالاولديون إذن كان صالة موسيقى تغنى فيه الأغاني مع الموسيقى وقد تكلمنا فيما سبق عن الاولديون الأول الذى بناه بركليس بجانب تياترو ديونيسوس فى أثينا والذى دمره جنود جيش القائد الرومانى سوللا Sulla ثم أعيد بناؤه فيما بعد فى منتصف القرن الأول قبل الميلاد بأيدى اثنين من المهندسين الرومان .

صار اولديون بركليس فى أثينا نموذجا بنى على غرارهِ كل صالات الموسيقى بجانب كل تياترو فى اليونان تقريبا . وفى سنة ١٥ ق.م بنى إحدى هذه الصالات الموسيقية القائد الرومانى اجريبا Agrippa زوج بنت اغسطس فى أثينا مكان السوق العامة أى الاجورا وقد أظهرت الحفائر الأمريكية آثار هذا الاولديون الذى سمي نسبة إلى اجريبا بالاجريبيون Agrippeion فى هذا المكان

أى على أرض الاركسترا القديمة الأولى حيث يقام فيها الرقص
وينشد نشيد الديثرامب dithyrambos تكريما للاله ديونيسوس
قبل بناء التياترو الأول بجوار معبده فى العصور الأولى .

كانت صالة المشاهدين فى الاجريبيون تسع حوالى ألف شخص
وبه مسرح طويل قليل العمق وكانت الاركسترا فيه أقل من نصف
دائرة وفى وسطها مذبح وهى مفروشة بأشغال من مجاميع زخرفية
بديعة من رخام متعدد الألوان وأنواع من الأحجار الجيرية ذات
ألوان مختلطة بديعة التكوين وواجهة المسرح محلاة بأشكال من
الأعمدة أجسامها من رخام أخضر وتيجانها من الرخام الأبيض
حفرت عليها عناصر زخرفية من زهور اللوتس والنخيل الصغيرة
وكانت قواعدها المربعة من رخام أزرق وخلف المسرح باب أعلاه
على شكل قبة ووراء الصالة فسحة طويلة ضيقة العرض . وربما
كان المقصود ان يحل هذا الاوديوم الرومانى محل الاوديون
الأصلى الذى بناه بركليس والذى أصبح بكل ما يحتوى عليه من
أعمدة وغيرها من وسائل الاسماع قد اعتبرت فى ذلك الوقت قديمة
فات أوانها وليس لاستعمالها أثر كبير .

إلا ان هذا الاجريبيون كان تطوره على نمط صالات
الاجتماعات السياسية فى العصر الهيلانى مثل صالة اجتماع جمعية
الشعب فى جزيرة ميليتوس Melitos وغيرها من أماكن الاجتماعات
السياسية بمدينة برينى Priène التى كانت على هيئة مستطيل وعليها
سقف وكانت صالة المشاهدة فيها (الاوديتوريوم) مدرجة

وهي الصالة التي كانت نموذجاً للتياترو الروماني المكشوف وكانت حوائط الاوديوم كجدران صالات الاجتماعات الهيلانية ملتصقة بها عواميد مربعة تقوى الجدار وتزيد من صلابته وتحمله السقف الذى يغطى الصالة . وبين هذه الأعمدة وخاصة فى الدور العلوى شبائيك كثيرة يدخل منها نور كثير يضيء الصالة .

وقد ضاق الاوديتوريوم بعد عدة تعديلات حيث نقل الجدار الجنوبى خلف الاوديتوريوم إلى الداخل واستبدل الباب الذى فى شمال المسرح وأزيل معه الجزء العالى خلف المسرح وأقيمت بدلها بواكى مكشوفة طويلة من ستة أعمدة تحمل على رؤوسها تماثيل للتريتون Triton وبجوارها تماثيل جالسة لبعض الفلاسفة فأصبح الاوديتوريوم عند الرومان أقل اتساعاً ولم يكن يسع أكثر من ٥٠٠ شخصاً وقد صار الاجريبيون صالة محاضرات لمدارس الفلسفة الأربع وقد أنشأ الامبراطور الفيلسوف ماركوس أوريليوس كرسين لكل مدرسة وترك لأستاذه هيرود الاتيكي اختيار الأساتذة (Philostratos II, 2) ، وهكذا نرى كيف صار هذا الاجريبيون جامعة Panepistémion بالمعنى الحديث وأحياناً نجد هذه الاوديات أى (الأوديا odeia) تلاحق بالجمناز أى ساحات الرياضة البدنية ، ومن مجاورة الاثنين لبعضهما أى د الثقافة العقلية والبدنية ، أخذت كلمة جمناز مدلولاً علمياً فى أوروبا الآن وفى بلاد اليونان خاصة وصارت هذه الكلمة تطلق على المدارس الثانوية وعندنا الآن كما كان عند اليونان بيوت الثقافة ورعاية الشباب وأصبحت

كما كانت في أثينا واليونان ، فهذان المسكان ومعهما التياترو أبرز معالم كل محافظة في مصر وقبل ذلك قديما نجد مثلا من ذلك في ايبيدوروس وسيرا كوسيا وكورنث وغيرهما ، ويذكر فيتروفيوس وجود بعض غرف في الاوديتوريوم اى خلوات أو فصول خاصة بها مقاعد فيها يجلس الفلاسفة والخطباء إلى من يحلو لهم المذاكرة ومناقشة النظريات الفلسفية أو العلمية والاجتماع بأهل الرأي والعلم من طلاب العلم ويقول فيتروفيوس ان عندهم في إيطاليا لم تكن هذه الأماكن موجودة وأقدم مثل لها هو ما يسمونه التياترو الصغير المسقوف theatrum tectum الذى بناه الرئيسان كوينسكييتيوس فالجوس Quincitius Valgus وماركوس بوركوس Marcus Porcus حوالي سنة ٧٥ ق . م في مدينة بومبي وهو مثل التياترو الروماني الخالص وقد ظهر نصان يثبتان انه كان مسقوفا وكان يسع ١٥٠٠ شخص فهو اوديوم « Odeum » أى صالة موسيقى ويلاحظ ان جزءا كبيرا من الاركسترا « النصف دائرة » فيه ملآن بالدرج الحجرى العريض الذى توضع عليه السكراسى المتحركة (الغير ثابتة) لأعضاء مجلس المدينة (ديكوريونيس Decuriones) وضيوف الشرف وكان مسرحه منخفض وكبير العمق وواجهته محلاة بعناصر معمارية زخرفية .

هذه الأماكن « الاوديا odea » كما يقرر فيتروفيوس لم تكن موجودة عند الرومان كما كانت في اليونان فالرومان لم يهتموا بالتربية العقلية والبدنية التى كانت محور الحياة اليونانية ويبدو ان اوديوم

واحد فقط هو الذى بنى فى روما فهم يفضلون المناظر المرئية بالعين
 لا النشاط العقلى والبدنى ولذا انقلب كثير جداً من الاوديات
 والمسارح إلى مدرجات للمصارعة وعراك الحيوانات أو رقصات
 البالية المائبة وقد حدث ذلك فى الاوديون الذى أنشئ فى مدينة
 كورنث كما يذكر المؤرخ (بوزانياس Pausanias) وكان هذا
 الاوديوم متصلاً بالتياترو الكبير المكشوف عن طريق قباء تظله
 وكان غنياً بما فيه من فن زخرفى بديع وقد غطيت أرضيته وجدرانه
 بالرخام وقد بنى فى آخر القرن الأول ق. م وأعاد بناءه هيرود
 الايكى حوالى ١٧٥ ميلادية (Philostratos, Vitae Sophistarum)
 (II, 5. 4, 4. 8) وبعد بنائه بحوالى ٥٠ سنة انقلبت صالة الموسيقى
 البديعة إلى مدرج «امفيثيآترون Amphitheatron» فأزيل مسرحه
 وبعض صفوف المقاعد الأولى من الاوديتوريوم وبنيت مكان
 الصفوف حائط ارتفاعه مترين لحماية المشاهدين من الحيوانات
 المفترسة وقد أزالوا المسرح ليفسحوا مكاناً أوسع «لارينا arena»
 وقد انقلبت أيضاً الغرف التى كانت فى التياترو الجانبي إلى أقفاص
 للحيوانات. وهكذا فنحن نجد أنفسنا أمام طبيعتين مختلفتين لشعبين
 مختلفين فبينما يبنى الرومان التياترو وبجانبه المدرج ليشبعوا مزاجهم
 الدموى يبنى اليونان صالة موسيقى أو صالة محاضرات إلى جانب
 كل تياترو وجمناز وهكذا نجد ذلك ظاهراً فى عهد الامبراطورية
 بينما نجد الاوديات فى أقصى بلاد العالم اليونانى فى كريت وفى عمان
 بالأردن وفى افسوس بآسيا الصغرى والاسكندرية.

اوديون الاسكندرية

الاسكندرية مدينتنا الخالدة « عروس البحر » وسيدة مدن عصرها حتى اسمها اثينا يوس « المدينة الذهبية chrysin » (اثينا يوس I. 20 b) ، أكبر مدن العالم القديم ، فقد فاقت كل مدن اليونان الأم ومدن اليونان الكبرى في جنوب ايطاليا ، ومدن العالم الهيلاني في الشرق حتى فاقت سعتها مدينة اثينا الخالدة أم المدائن وأبهى « lamprotaten » ما خلقه زيوس من مدن ، كما يقول اثينا يوس (I. 20 b) أستاذة الدنيا ومنبع حضارتنا الحديثة . اسكندريتنا أعظم من روما ، جمالها يسر العين ويشرح الصدر ، بهاؤها وأضواؤها يبهران العقل ، قصورها ومعابدها ومكتبتها ومدارس الفلسفة فيها ، وفي المقدمة « ثالث النوروعيون الثقافة » (الجمناز والتياترو والاوديون) يغذى الروح والجسد ويخصب الفكر ويلهم العقل ويوحى بالمعرفة والمثل . منارها يدهش الوافدين ويهدهم إلى موطن الأدب والفن والجمال والخصب الذهني والعلم والثراء ، يتهافتون عليها كل في مجاله ينهل ما يشاء ، ثم يبعث بنوره عبر البحار يملأ الدنيا بالهدى وينير النفوس والعقول بالمعرفة والعلم ، تثير عظمتها المنافسة والغيرة والحسد فأوغرت صدر روما ، يكسوها الجمال وتحف بها العظمة ويحيطها الجلال وتزيدها القوة مهابة واقتدارا وكبرياء .

مركز لقاء أعظم حضارتين ، حضارة مصر وحضارة اليونان ، توالى بعدهما حضارات سامية تركزت فيها فأخصبها تفاعل

تيارات عقلية وفكرية فازدهرت وأينعت وتكشفت عن
مبادئ ونظريات ومثل وفنون وديانات وأخلاقيات وفلسفات
عالية رفيعة هادية . منار هائل فريد تطل منه مصر على العالم ،
فعلى رقعة بين مريوط وجزيرة فاروس تصدرت الاسكندرية مصر
فلم يعتبرها الأقدمون جزءاً منها بل بلداً متاخماً لها ، Alexandria
pros Aigyp̄tōi أو kat' Aigyp̄ton وباللاتينية ad Aegyptum)
فلا غرو ان يكون أول ما نصادفه في الكشف عن آثارها
« الاوديون » ، أو الاوديتوريوم . فالاسكندرية في وثنيتها كانت
على غرار صنوها « اثينا » ، خلية حياة عقلية من فلسفة ودين
وأدب وفن ، يغدق ملوكها على المشتغلين بها تشجيعاً وتكريماً
وحماية لا يضمنون بالمال والجهد في محاولة ازدهارها ورفع شأنها
وشأن العاملين في حقها ، ثم في مسيحيتها كانت حتى الزهاد وملجأ
المضطهدين وملأذ العلماء المجتهدين وهكذا نجد الاوديون بها وهو
أهم مظاهر الحياة العقلية والروحية السامية يتجه نفس الاتجاه
فيتحول إلى كنيسة رمزاً للحياة الروحانية .

وأقصد باوديون الاسكندرية هذا التياترو الصغير الذي اكتشفه
اليولنديون أخيراً في كوم البكة بالاسكندرية ، انه ليس بالتياترو كما
عرفنا التياترو اليوناني أو الروماني ، بل هو عندى اوديون أى صالة
موسيقى ومحاضرات أى اوديتوريوم ، auditorium ، معاً فهو
صغير لا يسع إلا ألف شخص تقريباً أقيم فيه التياترون أو الكافيا
(cavea) على مدرج صخر قليل الارتفاع لا يكفي ان ترتفع مدرجاته

إلى أكثر من ارتفاعه هذا . وصالة المشاهدين مكونة من قسم واحد
« maenianum » ، والاركسترا فيه أقل من نصف دائرة ولم يبق فيه
أثر من مسرحه أو المنصة وإن تحدد حد هذا المنبر « pulpitum »
ببعض ما بقى من قواعد مربعة لعواميد من الجرانيت والرخام
تيجانها مزخرفة بزهور تدل على أنها من العصر البيزنطى أى العصر
القبلى أى المسيحى فى مصر ، وتحمل بعض تيجان الأعمدة التى
وجدت بهذا الأوديتور يوم الصليب وبعضها تحمل صليباً داخل
أكليل من الزهور ، دلالة على انتصار المسيحية وإن هذا
الأوديتور يوم قد صار بعد الاعتراف بها كنيسة ولا بد أن يكون
هذا الأوديتور يوم مسقوفاً والتياترون أى صالة المشاهدة فيه نصف
دائرة بشكل حدوة الحصان ومقاعده من الرخام تهدم منها جزء
كبير ونزع رخامها وقد أعيد ترميمه كما يظهر فى الصورة
(شكل ٢٨) .

وقد بنى هذا الأوديتور يوم فى سوق المدينة العامة كما بنى
الاجريبيون فى الأجورا باثينا فى القرن الأول قبل الميلاد ، وقد
وجد بجوار أوديتور يوم الاسكندرية حمام عام من العصر اليونانى
الرومانى كما تدل على ذلك مبانيه المختلطة المعقدة فوضعه إذن كان
فى منطقة المؤسسات العامة من معابد وحمامات وجمناز عبر
العصور القديمة .

وانى أقترح على مصلحة الآثار ووزارة السياحة أن تجعل
من « أوديون الاسكندرية » هذا بعد ترميمه وإعادة بناء الجدران



(شكل ٢٨)

أوديون الإسكندرية

تصوير الأستاذ Waldemar Gerke معور المهر البولوني بالقاهرة

المحيطلة بالتياتروم أى صالة الاستماع (اوديتوريوم أو ما يسمى باليونانية « analemma » مرتفعة ارتفاعاً مناسباً لتحمل سقفاً على النمط اليونانى ويصير تياتروم مسقوفاً « theatrum tectum » كما ذكرنا ويكون الاوديون كله مستطيلاً بشكل اوديون بركليس فى ائينا ويعد مسرحه بحيث يستوعب فرق الموسيقى والغناء والرقص المعبر (الباليه) فهو انسب ان يكون صالة موسيقى ومحاضرات منه كتياترو وان يسمى (اوديون الاسكندرية) ويستدعى للعمل فيه الفرق العالمية الموسيقية وفرق الباليه وفرق الموسيقى العربية والغناء والرقص العربى فى مواسم السياحة وأثناء الصيف وسيكون دعاية كبيرة لنا فى مصر على غرار ما يحدث فى ائينا فى تياترو هيرودس اتيكوس Herodos Atticus القائم على سفح الاكروبول الجنوبى الغربى ، إذ لا يزال يستعمل هذا التياترو لأداء التمثيليات الكلاسيكية إلى الآن وسيكون اوديون الاسكندرية الأول من نوعه فى أصالته كاوديوم قديم .

وليس من شك ان التياترو قد وجد فى الاسكندرية الخالدة عاصمة مصر والعالم القديم بعد ائينا الخالدة وقبل قيام روما وان هذا التياترو أكبر وأعظم من هذا الاوديون الصغير الذى ظهر حديثاً وأرجو ان تكشف عنه الحفائر قريباً ان شاء الله .

وعلى العموم فقد وجد التياترو فى كل مدن مصر اليونانية الرومانية التى كانت عواصم للأقاليم أى النـوم « Nomoi » أو المديرىات فى سنة ١٩٢٥ اكتشف الأستاذ فلندرز بترى

Flinders Petrie في مدينة اكسيرهنكوس Oxyrhynchos

(الهنسا حاليا) بمصر العليا ، تياترو قديم من العهد اليوناني الروماني ولا شك ان قصص الكوميديا الشعبية التي وجدت في برديات اكسيرهنكوس والتي أشرنا إليها في الكلام عن الكوميديات الشعبية كانت تمثل على هذا التياترو وقد ذكرنا فيما سبق ص ١٦١ انه كان في مدينة اكسيرهنكوس دار لرابطة الفنانين تسمى دار فناني ديونيسوس ، وفي مدينة الفيوم (كيهان فارس) حاليا وجدت بقايا جدار تياترو وعليه وجد نص يدل على التياترو ومن المحتمل انه كان اوديون أيضا فقد وجد الجزء الباقي من جداره الخارجى مرتفعا قليلا (متر تقريبا) ومستقيما بما يحمل على الظن بانه كان اوديون مستطيل الشكل أى شكل الاوديون التقليدى ولكن ذلك مجرد احتمال لا يوجد ما يؤيده وأيضا يقع في دائرة السوق العامة فهو يجاور الكثير من الحمامات العامة والحمامات الصحية التي اشتهرت بها مدينة التمساح القديمة . وقد وجدت بعض آثار لتياترو في مدينة انتينوس Antinoos (الشيخ عيادة) ، وهذا إلى جانب كثير من الدلائل غير الأثرية التي أتت عن طريق نصوص في مدن كثيرة أخرى في مصر تدل على وجود التياترو بها ففي نص خطاب موجه إلى الحاكم (ستراتييجوس) في مديرية ممفيس من شخص يقول فيه انه كان يعمل بوابا ومشرفا على التياترو هناك وقد وجدت اشارات كثيرة في بعض اعتمادات مالية لبعض المديریات إلى التياترو مثل الاحتفال الكبير الذي أقيم في التياترو بمناسبة شغل منصب الحاكم

ثم ذكر آخر لاجتماع ديني وشعبي في التياترو وفي هذه الاعتمادات
أيضاً إشارة إلى حسابات خاصة باصلاح ووقود للجهامات وتقديم
الاضاحي في التياترو ثم تذكر هذه الاعتمادات أيضاً اعتماد خاص
ببعض المقاوين الذين يقومون بعمل بعض الستائر «vêla» التي
تستعمل مظلات في التياترو ثم أيضاً وجدت أشياء فنية صغيرة مثل
بعض التماثيل تمثل الممثلين والممثلات في ملابس وأوضاع مسرحية
ثم بعض الأقمشة المرسومة عليها مثل هذه التماثيل مع كثير من
عناصر ديونيسية مثل عناقيد العنب والاقنعة ثم ما ورد على السنة
علماء الكنيسة ممن عرفوا بمعارضتهم للتياترو كما ذكرنا فيما سبق
وهكذا نجد ذكر التياترو في كل شيء في كتابات رجال الدين
وفي الشكاوى والالتمسات وغيرها مما يدل على ما للتياترو في حياة
الناس من مكانة وروابط تدل على انتشاره في كل بلد تقريباً
في العهد الروماني .

مدرجات المصارعة

الامفيثياترون Amphitheatron

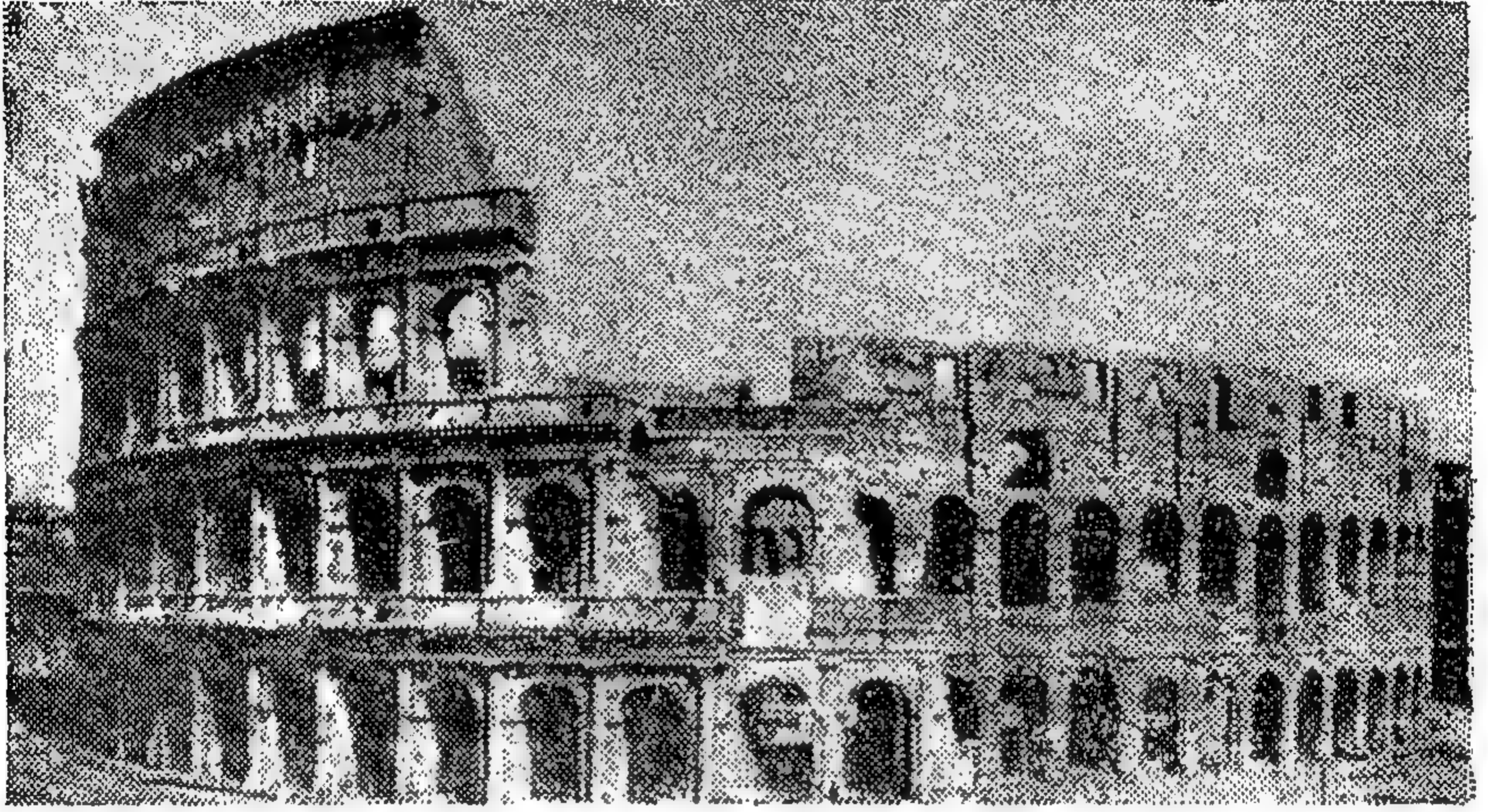
ان الفرق الكبير بين طبيعة شعبين واحد في اليونان تربى تربية دينية ونشأ على الروحانيات فأوحى له الدين بنظريات إنسانية عظيمة سبق العالم إليها ، قدر حرية الانسان وبني الديمقراطية السياسية ووضع أسسها واستعان بالتياترو يعلم الشعب ويلقنه عظمة الدين وما فاضت به عقول الشعراء من أدب إنساني وما يعرضه من مشاكل حياتهم وحلول لها فكان أستاذاً وبشيراً بالديمقراطية والاشتراكية فطبع الناس على حياة عقلية فائقة ومشاعر سامية رقيقة وتربية بدنية شجاعة وجعل منها محور وجوده ومركز تجمعه فبهر العالم بتراثه الإنساني من أدب مسرحي وفن وموسيقى ورياضة وفلسفة ثم مسرح واوديون وجمناز ارتبطت بأماكن الدراسة والمساجلة العلمية في صالات المحاضرات وحلقات الدرس الفلسفي العلمي في أكاديمية « Akademeia » افلاطون وساحة جمناز « ليسييه Lukeion » ارسطو ليس في اثينا وحدها بل في العالم اليوناني كله الذي ساد بروحه وفنه في الغرب والشرق فبنى التياترو وبجواره صالة الموسيقى أو الاوديون أو الاوديتوريوم وللمحاضرات والدرس أيضاً وبجواره الجمناز فكانت أولى جامعات العالم الذي أقام أسسها بركليس ببنائه أول اوديون في العالم كله بجوار تياترو ديونيسوس باثينا وعندما صارت اليونان مستعمرة

رومانية لم تتخل اثينا عن رسالتها بل تمسكت بتقاليدها وحضارتها
الانسانية العظيمة وكانت دائماً منارة الحكمة الانسانية فلم تقبل
إلا التياترو التقليدى الأصيل الأول ولم يقم فى اليونان (فى العصر
الرومانى) كلها مدرج (امفيثياترون) إلا باستثناء مدرج فى كورنث
كان فى أول الأمر اوديون وحوله المستعمرون إلى امفيثياترون
ولسكن لم يقم فى اثينا تياترو رومانى إلا فى عهد الأباطرة
الانطونيين (سبعة أباطرة فى القرن الأول والثانى الميلادى حملوا
جميعهم اسم انطونينوس ومن هنا صارت تسميتهم بهذا الاسم وهم
الأباطرة نيرفا وتراجان وهادريان وانطونينوس التقي وماركوس
اوريليوس وفيروس وكومودوس) عندما أقام الخطيب اليونانى
هيرودس الاتيكى - Herodes Atticus وكان أستاذاً للامبراطور
الفيلسوف ماركوس اوريليوس كما ذكرنا تياترو تكريماً لذكرى
زوجته على سفح تل الاكروبول الجنوبى الغربى الذى يقابل تياترو
ديونيسوس الذى بنى على سفح الاكروبول فى الجنوب الشرقى .

وبين شعب آخر فى إيطاليا نشأ فى بدائية يحب ان يتسلى ويلهو
بما هو بهيد كل البعد عما كان عند اليونان من عبادة وروحانيات
أحب السيرك وألعاب القوى وسباق العربات والمصارعة وصراع
القوى من حيوانات وأدميين واستساغ رؤية الدماء والقسوة
البربرية حتى تحجر قلبه فيضحك على الكوميديات وما فيها من مناظر
التعذيب ويدنمى بنى اليونان صالات الموسيقى والمحاضرات بجانب
التياترو والجنائز وكلها من ضروريات الحياة الانسانية عندهم

بنى الرومان بجانب السيرك والامفيثياترون والتياترو وحتى عندما انتشرت الجيوش الرومانية في العالم اهيلانى الخالى من المدرجات كان من السهل ان يحول الجنود التياترو الى مدرج لالعب القسوة الوحشية بل حتى تحولت صالات المحاضرات الاوديتوريوم الى هذه الالعب التى تتناسب مع ذوق الجنود والحكام الرومانيين وقد احيوها فى تلك البقاع النائية وفضلوها على التياترو والموسيقى والمحاضرات وقد ذكرنا ان فيتروفيوس صرح بان هذه الاوديات لم توجد فى إيطاليا الا اوديون واحد فى روما فهم لا يهتمون مطلقا بالحياة العقلية والثقافية بل كانوا يهتمون على السيرك والمدرج والمصارعة وقاتال الحيوانات وكل ما هو بعيد عن العقل والروح وكانت تلك العادات السيئة سبباً فى تدميرهم السيرك والامفيثياترون أى المدرج فى كل مكان ذهبوا اليه وعندنا مثال باق لهذه المدرجات فى حالة جيدة الى الآن هو مدرج الكولسيوم Colosseum (شكل ٢٩) .

ان المدرج ليس كالتياترو فصالة المشاهدين فيه أى التياتروم مستديرة تماماً وليست بشكل حدوة الحصان كصالة المشاهدين فى التياترو التى تنحني فى اتجاه المسرح أى المنبر pulpitum ويكاد طرفاً فتحتها الضيقة تحتضنه فالمسرح فى التياترو هو نقطة اهتمام المشاهدين وكان تركيزهم كله عليه فهو مجال الأداء المسرحى وكان العنصر الهام فى التياترو كله وأبرز مكان فيه يعدان سلب الاركسترا القديمة أهميتها باختفاء الكورس نهائياً فاصبح بعد ذلك وحده محط انظار المشاهدين فى الكاويا . ولكن الامر فى المدرج أى



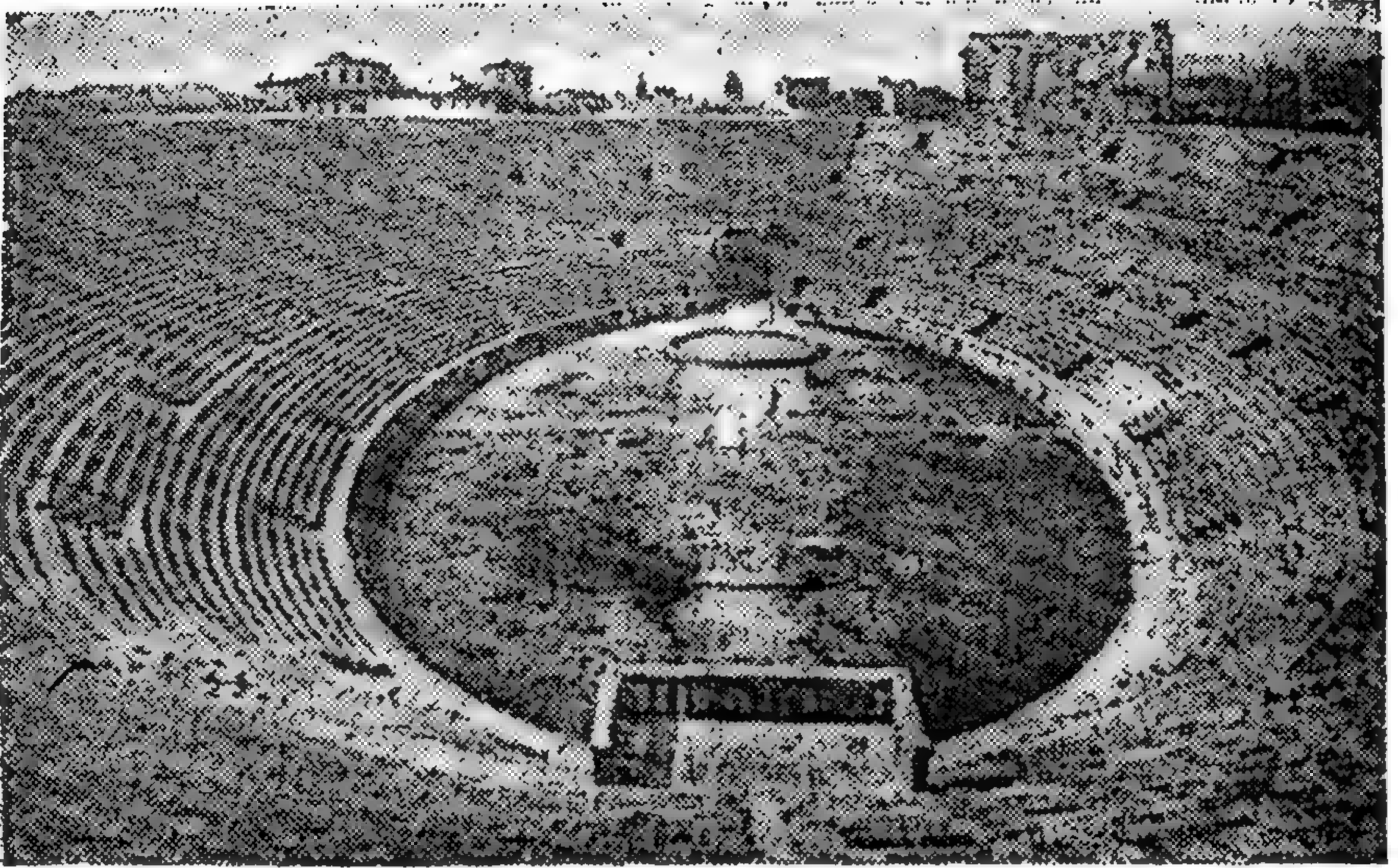
(شكل ٢٩)
المنظر الخارجى لـالكولسيوم
(روما)

« الامفيتياتروم » فكان أشبه بالاركسترا القديمة قبل انشاء المسرح
« اللوجيون » ، فالمدرج خلو من المسرح والعنصر الاساسى ونقطة
الارتكاز فيه هى الارينا « Arena » تلك الساحة المستديرة التى
تشبه الاركسترا القديمة والتى تقوم عليها كل الأعمال فى مسرح
الحوادث ومجال الأداء الوحيد فيه ولذا كانت الكاويا او التياتروم
فى المدرج تحيط بالارينا وتدور حولها من كل النواحي تماما كما
يصف اوفيدىوس المدرج « Structum utrimque theatrum »
(Métamorphoses, XI, 25) .

ان لفظ الكلوسيوم Colosseum يعنى (هائل) نسبة إلى وجود
تمثال هائل بجواره يمثل الامبراطور نيرو الا ان الامبراطور
الرومانى « وسبازيان Vespasianus » استبدله بتمثال اله الشمس
وقد بدأ هذا الامبراطور (٦٩ - ٧٩ م) فى بنائه وافتتحه
الامبراطور تيتوس Titus من بعده ٨٠ م بالاعاب امتدت مائة يوم
وقد لعب أثناءها ٥٠٠٠ حيوان مفترس و ٤٠٠٠ حيوان مستأنس
تصيد بعضها بعضا وتتعارك دفاعا عن نفسها وقد أكمل الامبراطور
دوميتيانوس Domitianus ٨١ - ٩٦ م الجزء العلوى منه وهو من
الضخامة بحيث يسع ٤٥ ألف متفرج والجدار الذى يحيط به مكون
من اربعة طوابق فوق بعضها الطابق الأول طرازه دورى والثانى
ايونى والثالث كورنثى أما الرابع فكانت اعمدته مزينة كورنثية
بيئها شبايك وطول الكلوسيوم ١٨٨ مترا فى ١٥٦ مترا عرضا
وارتفاعه ٤٨ مترا ونصف ومحيطه حول الجدران ٥٢٧ مترا

وقد بلغ من شهرته وحب الشعب له ان مثل على النقود كشكل
رسمي للنقود تسجيلا لذكرى افتتاحه في عهد الامبراطور
تيتوس Titus .

وقد وضعت في أقية حائط القسمين الثاني والثالث تماثيل وكان شكل
الجدار من الداخل نفس شكله من الخارج وكان عدد القبوات في
الدور الأول ٨٩ قبوا وكلها كانت مداخل إلى الكافيا أى صالة
المشاهدة وإلى دائرة الارينا (arena) ومنها يدخل موكب
المصارعين وفتحات أخرى توصل إلى شرفة الامبراطور التي تشرف
على الارينا مباشرة (شكل ٣٠) ومن حولها في الصفوف الأولى
دائرة المقاعد حول الارينا يجلس الضيوف وأمامها من الجهة
الأخرى على الارينا يجلس الممتازون كاهنات دفستا آلهة نار
التطهر المقدسة ، والقناصل وأمام هذه المقاعد في الصفوف الأولى
أى القسم الأول « maenianum Primum » حاجز منخفض وعليه
درازين من الحديد لحماية الجلوس من الحيوانات ، والمشاهدون
الممتازون يصلون إلى المقاعد الأمامية الخاصة بهم من ٣٨ قبوا
منمرة حسب التذاكر التي تعين الجزء الذي به مكان كل واحد منهم
كما كان عند اليونان في التياترو ولكننا في روما نجد النظام المتبع
هو نظام الطبقية ، فالقسم الثاني أو الوسط « maenianum medium »
بعد القسم الأول حول الارينا كان مخصصا للبطارقة الذين
يلبسون التوجا (toga) أما القسم العلوى الثالث فكان يقف
أو يجلس فيه أفراد الطبقة الثالثة أى طبقة البليبيان « Plebs »



(شكل ٣٠)

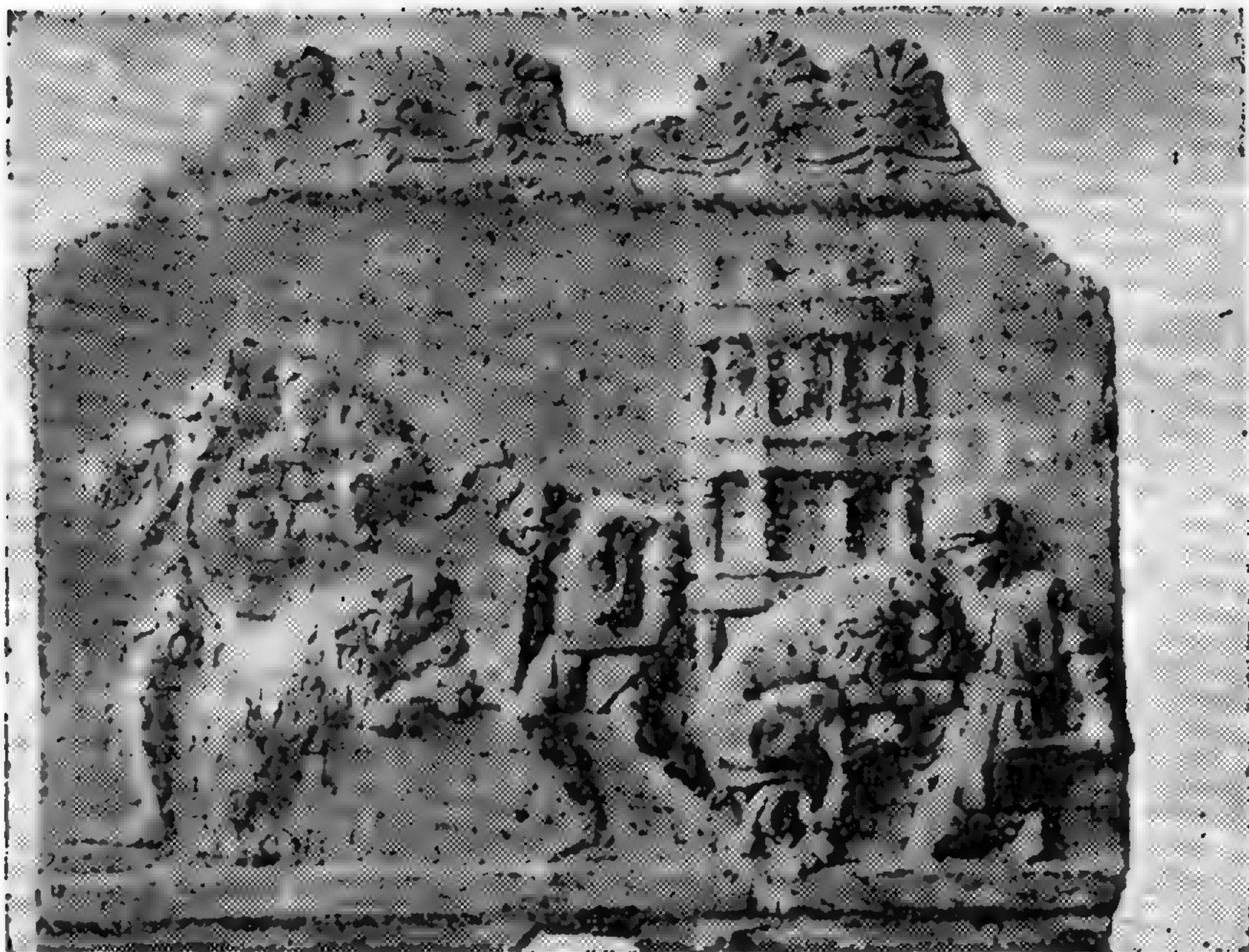
صالة المشاهدة والارينا arena في مدرج (امفيثاتروم) Verona فيرونا
وتظهر في المقدمة شرفة الامبراطور
وبين المقاعد في المدرجات فتحات ال vomitoria التي تجرى تحت المقاعد
لخروج الجماهير بعد العرض الى الابواب الجانبية

أى طبقة العامة ،

وفي المدرج لا توجد أركسترا فشتان بين تلك الساحة المستديرة في وسطه التي تسمى أرينا « arena » باسم الرمل الذي يفرشها .
إنها ساحة الموت حيث تسيل عليها الدماء البريئة وتتصاعد منها صيحات الألم والموت والرعب والهللع واللعنة والسخط والشكوى والاستغاثة وبين تلك الأركسترا في التياترو اليوناني القديم التي كان الراقصون يتمايلون في دائرتها حول المذبح من نشوة التجلي والرضا بالحياة ونعمة الوجود وتتصاعد منها أصوات العابدين بالابتهاال إلى الإله وحده على ما فاض به من خير ونعم ونبات وماء فيه حياة للناس وخصوبة يطلبون منه المزيد والدوام ويرجون الخير للجميع والحياة الأبدية بعد أن يبعثوا أحياء والمشاهدون من حولهم تغمرهم السعادة وتفيض نفوسهم بالحب والرضا والراجاء فيشاركون الكورس - العبادة والكل يسبح في أجواء نغم قدسي أخذ عليهم قلوبهم ومشاعرهم . بل لقد سميت الأركسترا اليونانية باسم مذبح الإله المقدس ثيميلي « thyméle » واستمدت من وجود المذبح في وسطها قداساتها فكانت ملاذاً للخائفين والمستغفرين حتى أن أيسخيلوس الشاعر اليوناني قد احتفى بالمذبح في وسط الأركسترا عندما خاف غضب المشاهدين عليه لما أن أحسوا الزيغ يطل من إحدى رواياته فنجى وأمن غضبهم وقصرت أيديهم أن تمتد إليه بشر في مكانه المقدس .

هذه الأرينا المستديرة سطح قائم على اقبية تحتوي على ممرات

وغرف واقفاص للحيوانات وأدوات لرش الارينا ورافعات
تستعمل لرفع أقفاص الوحوش من أسفل الارينا إلى سطحها من
فتحات مربعة فيها فترفع الأقفاص وفيها الحيوانات بالحبال
التي تجرى على عجل حتى يخرج القفص من الفتحة ويصير قاع
القفص في مستوى سطح الارينا ثم يفتح بابه بواسطة الحبال
أيضا فيخرج الوحش إلى أرض الارينا حرا ثم في باطن الارينا
أيضا مناظر وديكورات تتركب على الارينا في العروض الهامة
وتحت الارينا أيضا الغرف التي يحملون إليها قتلى المصارعين
أو جرحاهم في انتظار دفنهم بعد انتهاء العرض ، وعلى وجه هذه
الساحة المستديرة تعرض أقسى وأفظع المناظر المرعبة من صراع
وحوش مع وحوش ووحوش كاسرة مع آدميين (شكل ٣١)
صراع غير متكافئ ودفاع يائس عن النفس وهرب مستحيل من
الموت واستجارية بمن لا يرحم لا يسمع لنداء آلامهم جواب
الاضحكات وسرور واستحسان ونشوة الابتهاج من وحوش في
ثياب آدميين من حول الارينا يستحشون الوحوش على الفتك
بالبشر انهم ضحايا عزل فيهم الأبرياء من عبيد وأسرى حروب
ومن اللصوص يقطعون أربا وتنفجر دماؤهم والشعب يسخر من
آلامهم وصيحات استغاثاتهم ثم مصارعون يقتتلون بوحشية أشد
من الحيوان والرمال تخضبها الدماء تدخل السرور على قلوب
المشاهدين وتملأ نفوسهم بالنشوة فإذا انتهت المعارك وبقي أحد
يعد هذا به رمق من حياة وأرادوا ان يقتلينوه خرج الخدم في

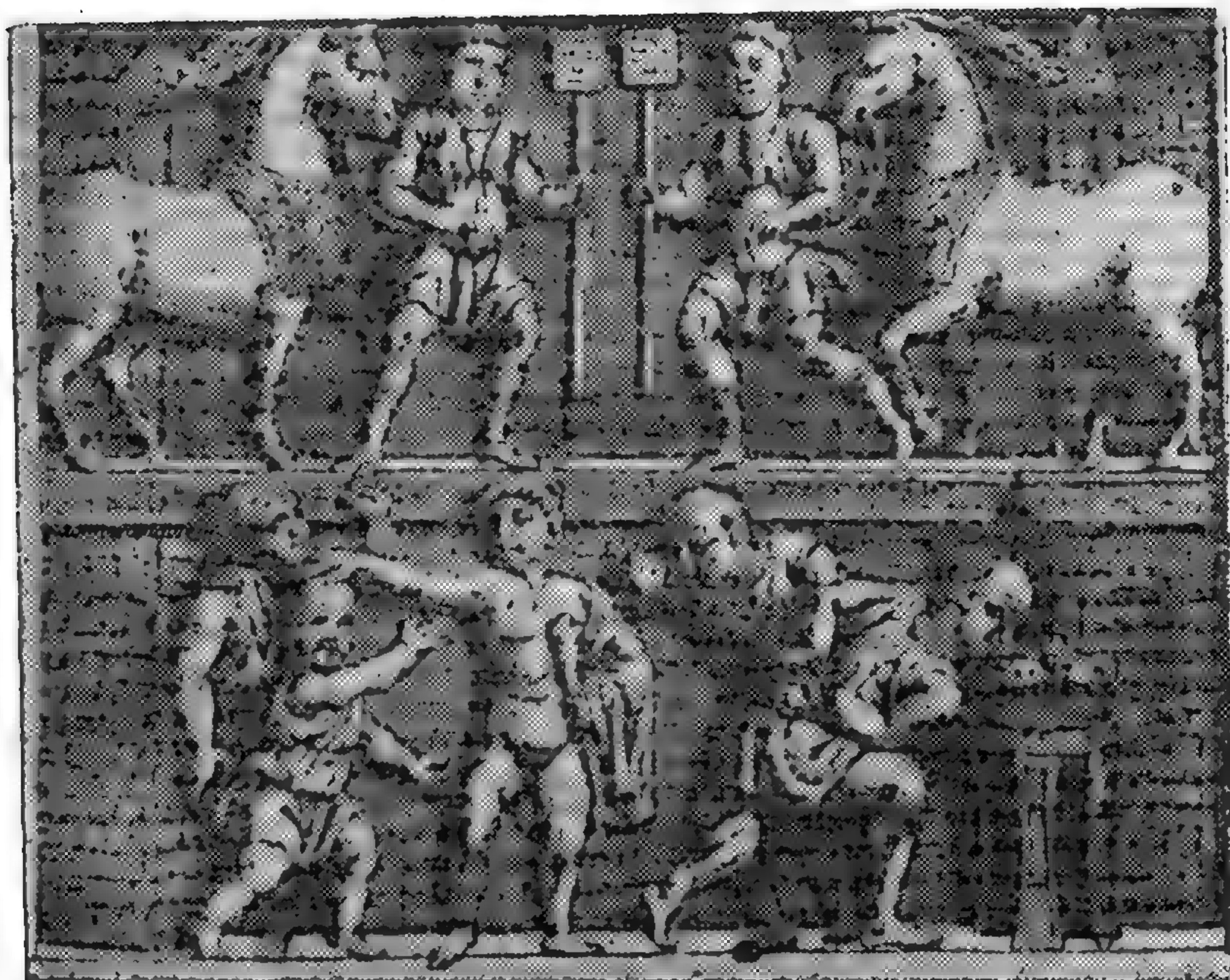


(شكل ٣١)
مصارعة الوحوش

ملابس رسول الآلهة ، Mercurius ، شياطين مرردة في شكل ملائكة يكونونهم بأسياخ محمية بالنار فان أحس جريح بآلم النار تركوه لغيرهم من خدم متشعنين برداء اتروسكى يمثل خارون Charôn إله الموت الجهنمي وفي أيديهم مطارق يسحبونه مع بقية الجثث إلى غرفة الموت حيث يقتل من بقي حيا .

يا لهول ما يضحكون من أجله هؤلاء غلاظ القلوب يتسلون بآلام الناس وتعذيبهم انعدمت فيهم الإنسانية وتحجرت مشاعرهم فلا يحسون ولا يشعرون بل صاروا أشد ضراوة من الوحوش وغلاظة لقد كان المدرج هو الأثر الذي يشهد بانطلاق قسوتهم وبربريتهم وما انطوت عليه نفوسهم من شرور انه الدليل على طبيعة الشعب الروماني الذي لم يكن يشبع نزواته الوحشية في هذه المدرجات فقط بل طبعت نفسه على التلذذ من مناظر التعذيب في كل مكان فقد وجد منظر من مناظر الكوميديا الشعبية محفوظ في لندن بمتحف فكتوريا وألبرت (شكل ٣٢) يتمثل فيه عبدان ذراعاهما مربوطان خلف ظهريهما واثنان من حيوان أبو جليبو عالقان بأنوفهما وأحدهما يحاول ان يتخلص من أداة تعذيبه بواسطة منضدة بجانبه ينحن عليها لينزعه عن أنفه . كان يلذ للرومان وقد تحجرت قلوبهم رؤية أمثال مناظر التعذيب هذه تضحكهم وتدخل السرور على قلوبهم فكانت تقدم لهم حتى في الكوميديا الشعبية ارضاء لمزاجهم البربري .

وقد زادت المدرجات دموية على الزمن في روما وفي الأقاليم



(شكل ٣٢)

لوحة استعراض للخيل ثم تحته أحد مناظر الكوميديا الشعبية
يمثل عباين يقرض انهما ابو جابو وايديهما مربوطة خلف ظهريهما

حتى انه في عهد الامبراطور تراجان استعرض في الكلوسيوم على مدى أربعة أشهر ١٠ آلاف ثنائي من المصارعين و ١١ ألف حيوان ويقال ان في هذا الوقت تسلى الشعب باستعراض لموسيقى ألبسوه ملابس د اورفيوس Orpheus ، أكبر وأعظم موسيقى قديم يوناني وكانت الوحوش تخر خاضعة عند سماع موسيقاه ، لبس الموسيقى الروماني ملابس اورفيوس وأمسك بقيشارته ونزل في الارينا للوحوش ففتكت به وقطعوه اربا بين استحسان المشاهدين وضحكاتهم وطرب الجميع لتفجر دماؤه امامهم وسماع نداء استغاثته وصراخه وألمه ولم يطرخوا للموسيقاه ، لم يكن هذا الفنان مجرماً ولا أسيراً ولا عبداً بل عاش لسوء حظه في عصر استبدل فيه الشهداء من المسيحيين (St. Augustine, Confession VIII, 8) والأبرياء والشرفاء بالمجرمين وأصبح على الجميع ان يحاربوا وهم عزل من أجل حياتهم أو يذبحوا على د الارينا ، حتى ان أحد علماء الكنيسة من مدينة قرطاجنة من القرن الثالث الميلادي يسمى د تريليان ، كان يتصور في رؤياه منظرأ على وضع عكس هذا فالمسيحيون هم الذين يجلسون على المقاعد مكرمين يشاهدون في سعادة الوثنيين من فلاسفة وشعراء يعذبون ويحرقون على نفس الارينا .

ولم يتوقف ذلك وينته المدرج إلا بعد الاعتراف بالمسيحية حكم من أحكام ظالمة أوقعت أبرياء كانوا وقوداً وقرباناً على مذبح نزعات الشعب الروماني البربرية الشيطانية ليضحك من أناتهم

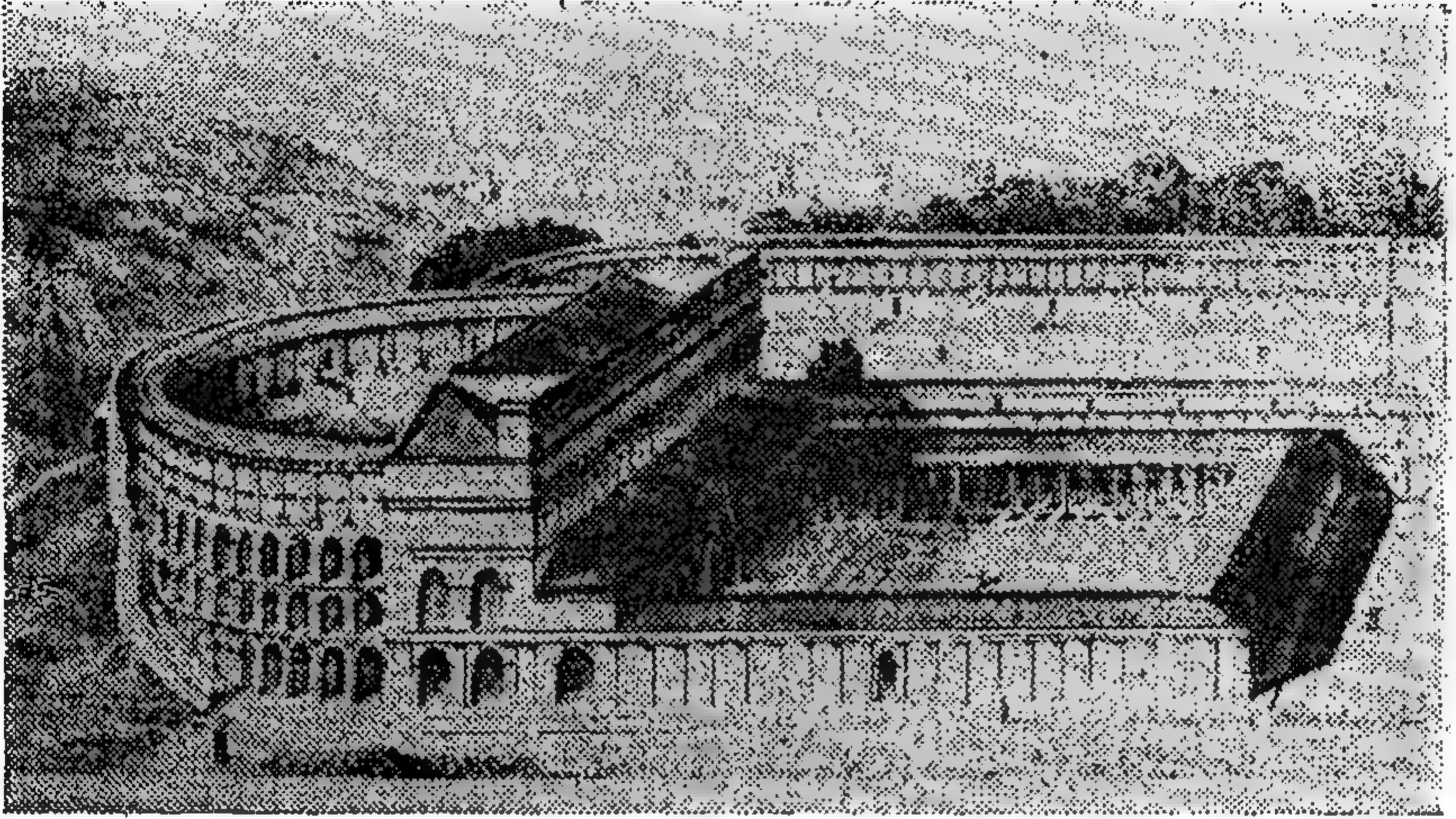
الصاعدة إلى السماء تشكو إلى الله ظلم الانسان للانسان .
كانت هذه المدرجات منشرة في مناطق كثيرة من الامبراطورية
الرومانية إلا في اليونان وغيرها من المدن اليونانية العريقة في
الاسكندرية المدينة العتيقة ذات الحضارة اليونانية الاصلية والتي
كانت منذ نشأتها منارة للحضارة ومنشأ للعبادات والمدارس الفلسفية
اليونانية عرفت الجامعة كما عرفتها ائتنا وضمت أكبر مكتبات العالم
القديم واثمنها ذات المثل والنظريات الإنسانية العظيمة لم يتحول فيها
تياثرو ولا اوديون إلى مدرجات دموية ولم يدنس الاركسترا
بظاهرة الخالدة فيها رمال تصير بها إلى ارينا بل ظلت تلك الأماكن
ديها محراب ثقافة ورحمة ومشعلا يبعث النور والعلم والمعرفة والهدى
للناس في العالم الوثني والمسيحي على السواء .

السيرك

Circus

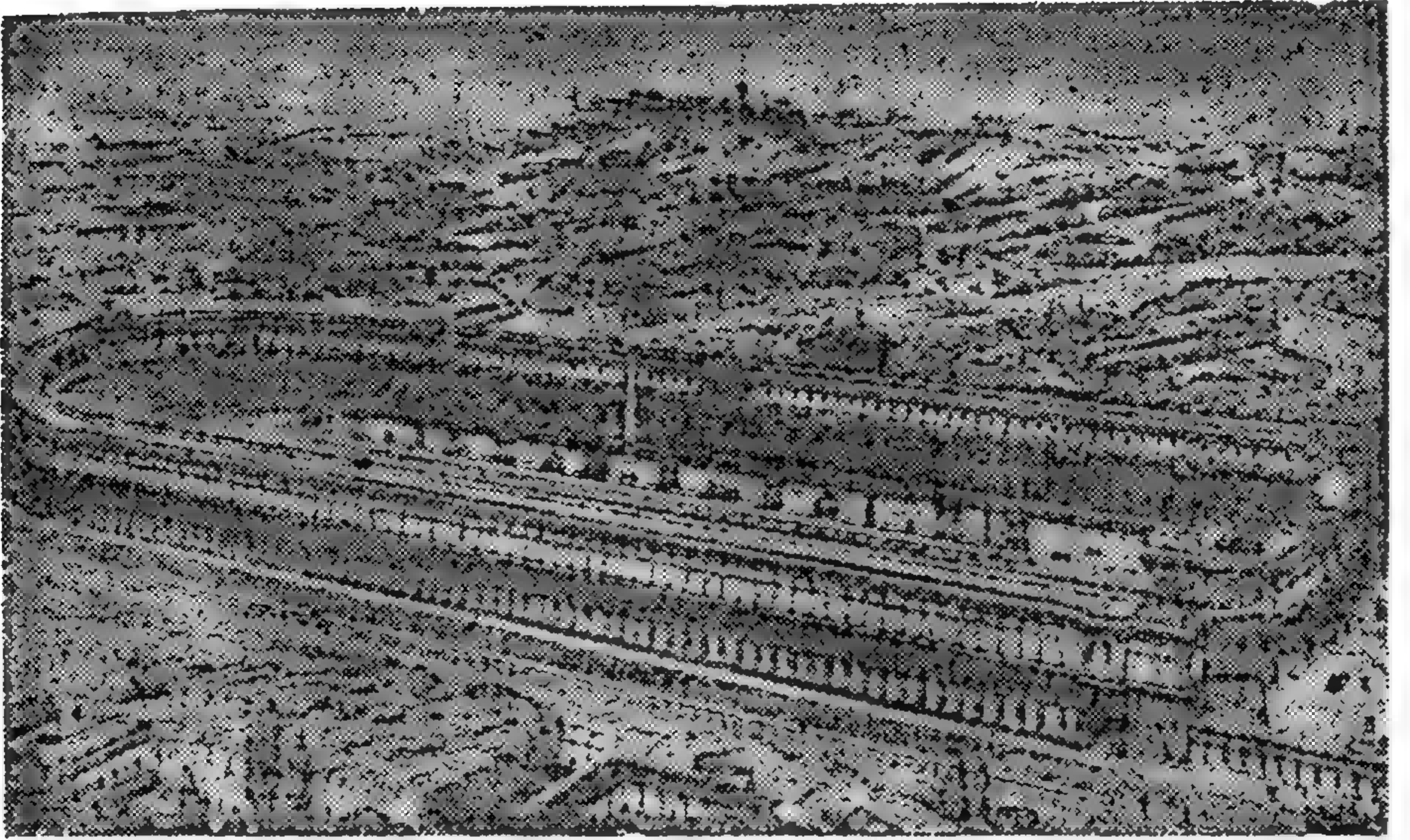
لا بد لنا ان نذكر هنا السيرك فهو أقدم ما وجد عند الرومان من الملاهي وكان محبوبا عندهم دائما في عصر التياترو وكان التياترو في أول الأمر يبنى في جواره أو في جزء منه وأبين مثل لذلك آثار تياترو وسيرك مشترك من عهد الامبراطور هادريان (القرن الثاني م) وجدت في مدينة ايزاني Aezani في اسيا الصغرى فيها نجد حاملة المشاهدة أو الاوديتوريوم بشكلها اليوناني المستدير تقع على امتداد السيرك ومرتبطة به بشكل جميل خلفية المسرح Scaena ، frons ، في نفس الوقت باب نصر يستعمل للدخول إلى السيرك ، ومسرحه هذا كان مؤقتا ومن الخشب يزال بعد فترة الاحتفالات الدرامية وفي اسيا الصغرى ايضا في مدينة « بسينوس Pessinus » نجد تياترو قائما على الزاوية اليمنى للسيرك (شكل ٣٣) وهكذا حتى انه في عصر المسيحية كان رجال الكنيسة وهم يعبرون عن منخطهم على التياترو ونهى الناس عنه كانوا يخلطون بينه وبين السيرك وهم يتحدثون عن التياترو .

والسيرك أو السيركوس مجاله سباق العربات وفي فترة من الزمن اصدر اغسطس امرا بالغائه إلا انه وجد بكثرة في الاقاليم خارج ايطاليا في اورايج وفيينا وشمال افريقيا . . الخ وفي ايطاليا يوجد سيرك ماكسيم وكاليجولا في الفاتيكان (شكل ٣٤) ،



(شكل ٣٣)

تصميم لتياترو أورانج (فرنسا) بجانب السيرك ويرى خلف المسرح في
التياترو البواكي التي تحمي المتفرجين من المطر المفاجيء.



(شكل ٣٤)
سيرك الامبراطور كايوجولا بروما - الفاتيكان (القرن الاول م .)

والسيرك عبارة عن بناء مستطيل طويل جدا يبلغ طول الضلع الطويل منه ٥٢٠ مترا وطول الضلعين القصيرين ١٠٨ مترا في سيركوس مكسانس الذي كان يسمى خطأ بسيرك كركلا قبل اكتشاف نص يذكر اسم مكسانس وجد فيه تحت باب النصر ، أما الضلعين القصيرين منه فواحد منها على هيئة نصف دائرة والآخر مقوس قليل الانحناء وعلى ضلعي السيرك الطويلين تقوم مدرجات للمقاعد على شكل مدرجات التياترو تبدأ من الارينا إلى أعلى ومقسمة إلى أقسام « maeniana » بواسطة حزام أي عمر « praecinctio » وله سور أي حائط قليل الارتفاع تقطعها فتحات أما المقاعد الامامية المخصصة للممتازين فكانت تقوم على ارضية مرتفعة قليلا عن الارينا وأمامها درابزين لحماية الجالسين وخلف هذه المقاعد حائط غير مرتفع وفوق المدرج العلوي بواكي، وكانت المقاعد العليا من الخشب وأما مقاعد الشرف فكانت من الحجر ومن تحت المدرجات صالة طويلة بطول الضلع الطويل كله متصلة بخارج السيرك عن طريق بواكي مفتوحة في السور إلى الشارع ومتصلة بالداخل بممرات عريضة تصل إلى سلام صغيرة تبدأ خلف الحاجز بين كراسي الشرف والمقاعد العليا وتنتهي هذه السلام عند الممر « praecinctio » وهذه هي القوميتوريا « vomitoria » كما ذكرنا في الكلام على المخارج في التياترو ، ولم يكن للنساء مكان خاص بل الجميع يجلسون معا .

وفي وسط الضلع القصير ، نصف الدائرة ، باب كبير يسمى

باب النصر « *Porta triumphalis* » وكان يدخل منه موكب
افتتاح السيرك ثم تخرج منه العربات الفائزة بالسباق وعلى الجانب
المقابل اى فى الضلع المقوس باب كبير على جانبيه برجان « *oppida* »
عاليان تجلس فيها فرق موسيقية وعلى جانب كل برج عدد اربع
أو ست فتحات تدخل منها العربات المتسابقة وقد سمي هذا الجانب
بسبب هذين البرجين بالحصن . وأمام هذه الفتحات الاثنى عشر
أو « *carceres* » وضعت خطوط من حبر ملون تقف أمامها
العربات المتسابقة فتسكون على مسافة متساوية من نقطة ابتداء
السباق ، ونقطة الانطلاق هذه عبارة عن ثلاثة اعمدة مخروطية
الشكل تسمى « *metae* » موضوعة على قواعد وأيضاً على الناحية
الانحرى المقابلة من المستطيل ثلاثة اعمدة « *metae* » مثلها وبين
هذين المجموعتين من الأعمدة على طرفى الارينا رصيف ضيق
« *spina* » بطول الارينا مثل الارصفة الضيقة وسط شوارعنا الآن ،
وعلى هذا الرصيف الطويل اقيمت مبان فنية بديعة فعليه مسلمان
وعواميد قصيرة واضرحة صغيرة وتماثيل آلهة خاصة إلهة النصر
« *Victoria* » فيكتوريا والإلهة الام كيبيلى « *Cylele* » جالسة على
اسد ثم عليه ايضاً حاملان مرتفعان احدهما عليه سبعة سمكات
(دارفيل) من الحجر كنافورات تخرج من أفواهها الماء والحامل
الآخر عليه سبع بيضات من الحجر كبيرة .

وموكب الافتتاح ينزل من قلعة روما « الكابتوليوم » *Capitolium*
مارا بالسوق العامة « *Forum* » ثم إلى السيرك حيث يدخل من

باب النصر ويخترق الارينا حول رصيف الوسط (spina) وفي
مقدمته عربة ممول المباريات يلبس ملايس النصر وعربته بشكل
عربة النصر ايضا وحوله حرس وتتبعه عربات تحمل تماثيل
الآلهة او الابطرة والامبراطورات الراحلين الذين يكرمون
تكريم الآلهة في العصر الامبرطواري، وعلى الجانبين يقف الجمهور
يهتف ويصفق ثم يعلن بدء السباق بان يلتقي بمندبل ابيض على الارينا
فتنطلق اربع عربات او ست عربات تجري باقصى سرعة على
يمين الرصيف « spina » حتى تصل إلى نهايته ثم تعود بسرعة على
شمال الرصيف إلى نقطة الابداء ثم تتكرر هذه الدورة سبع مرات
ينتهي بها الشوط missus وامام باب الخروج اى باب النصر
رسم خط بالطباشير ، السائق الفاز هو اول من يقطعه وحتى يعلم
الجمهور عدد الدورات التى تمت قبل نهاية الشوط ينزل المشرفون
فى آخر كل دورة بيضة من الحامل يضعونها على الأرض ويديرون
أحدى السمكات السبعة إلى الناحية الأخرى .

والعربات دائما بمجلتين مفتوحة من الخلف ويقف السائق
عليها ويجرها حصانان « bigae » واحيانا اربعة « quadrigae »
كما نراه ممثلا على النقود دائما فى العصرين الجمهورى والامبراطورى .
والسائق أو « agitator » يلبس التونيك tunic (لباس قديم) ملون
احيانا ابيض وأحمر واحيانا ازرق وأخضر . ويلبس عليه حزام
وعلى رأسه شبه خوذة ويحمل فى حزامه سكين يقطع بها وقت
الخطر مقود الخيول الذى عادة يربط فى حزام السائق ويكمن الخطر

كله في دوران العربية حول العواميد عند طرفي الارينا وفي تصادم العربات إذ يتعرض سائق العربية الأمامية وسائق العربية الذي وراءه مباشرة للخطر ، والسائق الفائز زيادة على تكريمه باكاليل الغار والزعب يعطى مبلغ من المال كبير و احيانا يخلد انتصاره بإقامة تمثال حصان مشهور له والسائقون معظمهم من العبيد او الطبقة الدنيا ، وطبعا السائق الممتاز كان يتمتع بشهرة عظيمة مثل الجوكر بيننا الآن وكان كل ما يلزم السباق من سياس الخيول والعدد واللوازم الاخرى يدفع تكاليفها القائم بتمويل السباق في كل مهرجان .

يصحب احيانا سباق العربات سباق اخر للخيالة « Desultores » فيه لكل فارس حصانان وعندما ينطلق بهما بأقصى سرعة يثب من حصان إلى آخر كما يحدث في السيرك عندنا الآن ومن هنا اطلق عليهم اسم « Desultores » و احيانا تجرى مباريات في السيرك ايضا لسباق الجري ومباريات ملاكمة ومصارعة يدوية ولكن في العصر الامبراطوري اصبحت هذه المباريات مكان خاص وفي الأصل كانت المصارعة وصيد الوحوش مجالها السيرك . فهو كما قلنا كان أول هذه المنشآت عند الرومان ثم اصبحت المصارعة في المدرجات ، وفي السيرك ايضا يجرى استعراض حربي والعباب الفروسية للجنود .

الاستاد

« Stadion »

والسيرك صلة وقرابة كبيرة بالاستاد « Stadion » اليوناني الأصل الذي يشبه السيرك تماماً وكان خاصاً بسباق الجري أضلا عند اليونان وربما كان يجري به أيضاً مباريات مصارعة الأيدي . وقد تحددت وحدة طول مسافة سباق الجري في الألعاب الاولمبية بمسافة ٦٠٠ قدم يوناني (طول القدم اليوناني حوالى ٣٠ سم) وهو نفس طول مسافة الاستاد اليوناني ، الذي أصبح وحدة طولية قياسية طبقها في الألعاب الاولمبية كما تروى القصة الخرافية البطل هرقل ، ومنذ ذلك الوقت أصبحت تلك الوحدة الطولية مقاساً لمسافات الطرق عامة أخذت اسمها منه « ستاديون Stadion » باليونانية و Stadium باللاتينية قديماً ، وحديثاً « ستاد أو Stade » . وتقام فيه بجانب سباق الجري مباريات أخرى من ملاكمة ومصارعة الثيران والألعاب الرياضية وغيرها ، وفي روما أقام الامبراطور دوميتيانوس Domitianus في القرن الأول الميلادي ستادا في ساحة مارس (إله الحرب) .

التذييل والمراجع

Drioton (Etienne),

1) Le Theatre Egyptien.

2) La Question du Theatre Egyptien, Academie des
Inscriptions et Belles-Lettres C. R. (1954) pp.
51 - 63.

فى هذه المحاضرة يقول دريوتون ان النصوص التى نشرها
زيتة Sothe تثبت بشكل قاطع وجود التياترو المصرى منذ ابتداء
الحضارة المصرية (من الأسرة الأولى) . ثم يعدد الأجزاء الباقية
المهمة من النصوص الدرامية (كما يقول) التى عثر عليها باثنتى عشرة

قطعة خلاف قطعتين نشرتهما السيدة Desroches Noblecour,
Le Theatre egyptien, Jour. des Savants (1943) pp.
174 - 175.

ويقرر ان عناوين هذه الأجزاء الاثني عشر مصطنعة ومستوحاة.
من مضمون كل قطعة، والقطع ٧-٩ تكون قصة « رجوع ست »
من مجموعة بردى اللوفر (٣١٢٩) ومجموعة المتحف البريطانى.
(١٠٢٥٢) وتؤرخ فى سنة ٣٦١ ق . م وهو يرى فى هذا النص.
دراما سياسية كما كان الأمر فى اليونان (٤) لمقاومة الغزو الفارسى.
وقد علقنا على ذلك فى الكتاب ص ٣٦ و ٣٧ وبيننا الفارق الشاسع
بين نوعية طبيعة هذه الدراما (٤) ومسرحية « الفرس » التراجيديات
الحقة المعاصرة لهذه الفترة فى اليونان التى كتبها ايسخيلوس .

ثم يقول انه لم توجد أما كن خاصة بالأداء المسرحى كما كان
فى العصور الوسطى ، ففى مصر كان يقوم الأداء أمام مداخل المعابد

فى ساحات « esplanades » ، موجودة أمام البللون من الخارج
أوفى الحوش الأول المباح للجمهور دخوله وهكذا نرى أن دريوتون
يتخيل أن الأمر كان على غرار ما كان عليه الأدام فى اثينا على
ساحة الاركسترا المتسديرة أمام معبد ديونيسوس فهو يتخيل أن
تكون نشأة نواة التياترو المصرى قد ظهرت حسب ما يعرفه عن
قيام التياترو فى اثينا ولكن كان خياله لا يرتكز على وجود دليل
أثرى يدل على مكان التياترو أو نص يذكره بل هو قد تتبع
فى خياله التياترو اليونانى بكل خطواته منذ عهد ما قبل الدراما
حتى آخر العصر الكلاسيكى ثم نسب على غير سند كل هذا
الاختراع إلى مصر الفرعونية ، بكل التعابير الفنية اليونانية دون
أن يذكر كلمة واحدة هيروغليفية وجدت تدل على أى منها وقد
رفضنا نظريته هذه كما بينا فى الكتاب .

وفى رده على شنود « قاعدة بهاج Socle de Behague » ، كما
درسها كلاسنز Klasens عن نظريته وخروجها عن قياسها يقول
« أما أن الإنسان لا يتكلم إلا عن دعاء الأشخاص والشنود عن
القاعدة الذى يتكرر ١٨ مرة فى مجموعة متجانسة من النصوص
تبلغ كلماتها ٧٠٠٠ كلمة ولا تقابله فى باقى الأدب المصرى
ولا حتى فى النصوص السحرية الأخرى فهذا لا يؤدى إلى شىء ،
فيجب ألا يهمل ذلك كشيء فظ فالنقد الحسن للنصوص يعتبر
الأمر على عكس ذلك ، إشارة ثمينة تكشف عن طريقة فى التعبير
بمختلفة عما جرى عليه الأسلوب العادى » . وبعد فإن هذا رد

لا يقوم على قناعة باستقامة نظريته .

ثم يذكر لوحة ادفو التي عثر عليها الاستاذ شارل كوز
Charles Quenz (١٩٢٢) في جبانة ادفو التي أصبحت بعد
معارضة الأستاذين فيككتيف وتشيرنى لترجمته لهذه اللوحة
أصبحت غير ذى موضوع بعد ان ظن ان هذا الدليل قد يبطل
رأى فيدمان ،
Wiedemann,

Die Anfänge dramatischer Poesie in alten Aegypten
(Mél. Nicole) Genève 1905 pp. 561 - 577.

الذى يعتبر ان مصر لم تعد مطلقا الخطوة الدينية الأولى التي
خلق منها الذكاء اليونانى فقط التياترو . فى ص ١٥٦ - ١٥٧
يخرج الاستاذ فيدمان بنتيجة صحيحة صادقة التصوير للموقف
فيقول « لم يكن لدى المصريين لا سفوكليس ولا ارستوفاتيز
ولكن لم يكن ينقص الشعب المصرى فكرة العرض المسرحى
aber der Sinn für die theatrische Aufführung hat ihm
nicht gefehlt.

فعلى شاطئ النيل يمكن للانسان ان يستدل على وجود التقليد
Mimus والبانتوميم Pantomime وكذلك البدء فى تكوين الكورس
الدرامى ثم يقابل أيضا العرض الدينى لأداء الطقوس Aufführung
heiliger Mysterienspiele وأيضا بواذر البدء إلى تطور أكبر
موجودة، ولكن كان ينقص الشعب المصرى وحي الذكاء الخلاق
الذى ينبعث منه العمل الفنى ، aegyptischer es fehlt aber dem
Volke der Hauch des Genius, der aus ihnen das Kunstwerk
hätte erstehen lassen.

ورغم انى أحبذ وأؤيد رأى فيدمان إلا انى اعترض على قوله هذا فالذكاء الخلاق لم يكن ينقص الشعب المصرى فالشعب هو بانى هذه الحضارة الخالدة ، إنما كان يجب هذا الذكاء الوقاد ويعطل عمله جمود ومحافظة الحسكام من الآلهة والكهنة وعدم تفكيرهم فى الشعب وأنزواتهم عنه وكبت حريره واستئثارهم بكل رأى وحكم كما أوضحنا ذلك فيما سبق .

ثم يصور فيدمان الفكرة كالطفل الصغير الذى يظل واقفاً ويجب عليه ان يدع من كان خلفه يتقدم وهذا يتكرر فى حياة كل الشعوب - وهكذا يرى فيدمان ان الخطوة الأولى نحو الاتجاه إلى التياترو لم تتم ولم تتعد حدود الدين وسبقهم إليها اليونان الذين كان المصريون ينظرون إليهم كأنهم أطفال ، كما يقول أفلاطون فقد عاش المصريون تاريخاً طويلاً ، آلاف السنين فى تطور وثقافة عالية أكثر من هؤلاء الذين ظهروا على مسرح التاريخ ولكن هؤلاء الصغار الحديشين (يعنى اليونانيين) قد تعدوا الزمن بتطورهم بسرعة واستمرار فى المعرفة العلمية والفن التشكيلي bildender Kunst كذلك كانوا فى الشعر وفى العرض الدرامى darstellenden Drama .

ثم يقول دريوتون انه رغم تواضع هذا الدليل اى لوحة ادفو فهو يرى ان الفرق الكوميديية فى الأسرة ١٨ كانت تتنقل حتى بين أصغر القرى ؟ (انظر ترجمة ورأى الأستاذ تشيرنى (ملاحظة (١) ص ٦٣ - ٦٤) ، ولكنه يعود فيقرر ان فى العصور الدينية القديمة

كان الكهنة يقومون بتقليد الطقوس وهذا لم يكن تياترو بل خدمات كهنوتية (ليتورجيا) وأسرار طقسية أما ما حاول إقامة في مصر القديمة فهو التياترو ذو الموضوع الدينى الذى يقوم بأدائه رجال غير الكهنة وغالباً كان موضوعه سياسى ثم يقرر ان الموضوعات كانت دينية لنشأتها فى بيئة كل أبطالها الشعبيين آلهة . ولم يوفق دريتون فى اثبات ذلك لانه لم يوجد هذا الذى يتصوره إلا فى اليونان فبعد ان اعتبر النصوص الدينية الأولى التى نشرها زيته وأرخ أصلها (نص شباكون) فى الأسرة الأولى ويؤرخها العلماء الآخرون فى الدولة القديمة بدون تحديد كما فعل زيته يعتبرها دريتون نصوصاً درامية وان اكتشاف زيته هذا هو اثبات قاطع بوجود التياترو فى كل العصور المصرية ، يعود فيقول ان فى العصور الدينية الأولى لم يكن هناك تياترو بل كانت طقوس وبعد لوحة المحب كان يريد اثبات وجود تياترو حقيقى يقوم فيه بالتمثيل رجال غير الكهنة وهذه نتيجة أقامها على أساس خيالى فبعد انهار دليل المحب وعدم تغير ما وجد من النصوص فى العصور المتأخرة إذ ان هذه لم تكن إلا نسخة طبق الأصل من النصوص الأولى القديمة ، بعد ذلك كله يكون كل ما حاوله دريتون داخلاً فى نطاق الدين وهى الفترة التى سبقت عصر ثيسيبليس فى اليونان أى عهد ما قبل الدراما .

ويذكر الاستاذ دريتون ان الاستاذ Bénédict كان أول من فكر فى احتمال وجود التياترو فى مصر :

Bénédict (Georges), Guide Joanne, Egypte, Paris (1900).

Sethe (Kurt), I, Dramatische Texte zu altaegyptischen
Mysterienspielen. Untersuchungen zur Geschichte und
Altertumskunde Aegyptens. x, 2 Leipzig (1928), Das
Denkmal Memphitischer Theologie der Schabakosteine des
B. M. pp. 23 - 32.

وذكر منه دريوتون في كتابه بعض المواقف الدرامية .

Sethe (K), Id., II- Der Dramatische Ramessumpapy-
rus p. 83 sq. Ein Spiel zur Thronbesteigung des Königs.

Rusch (Ad.), Dramatische Texte aus dem alten
Aegypten. Orientalische Literatur Zeitung 1929, no 3.
vol. XXXII pp. 145 - 156.

يقول الأستاذ بوش أن هذا النص (نص شباكون) نسخة
نقلت في عهد الملك شباكون ويؤرخ إزيتة أصل النص في الأسرة
الأولى (ص ١٤٧) .

دكتور ثروت عكاشة - المسرح المصري القديم ترجمة
وتقديم (١٩٦٧) .

Vikentiev (V).

- 1) A propos d'un extrait de la stèle d'Emheb, Bulletin
of the Faculty of Arts, Cairo Univ. vol. IX, part.
I (1947) pp. 1 - 17.
- 2) Les Rites d' Emheb (stèle d' Edfou) Id. vol. X part.
1 (1948) pp. 1 - 8,
- 3) Le Nom et les Titres d' Emheb et de sa mère (suite
et fin) Id. XIII part. I (1951) pp. 11 - 32.

Cerny (Jaroslav), Stela of Emheb from Tell Edfou.,
Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts.
Abteilung, Band 24 (1969) p. 87 sq.

Klasens(Adolf), A Magical statue base(Socle de Behague),
in the Museum of Antiquities at Leiden. p. (66) « no.
more than the Turin text, can our spell be called
dramatic text ».

ويؤيد هذا الرأي ما ذهبنا إليه من أن نواة نشأة التياترو
وجدت أساساً في كل الديانات القديمة ولكنها لم تتطور إلى دراما
حقيقية إلا عند اليونان . انظر أيضاً فيدمان فيما سبق

ص 176 - 177 .

Louis Figuier, Vie des Savants, 2e part.; Savants de
l'Antiquités Illustres. (Pythagore).

Dict. of Christian Antiquities, - Theatre - Actors.

توفيق الحكيم - اذيس .

Maspéro, Deir el Bahari, Jour. des Savants, Sept.,
(1899) v. 1 p. 401 sq.

Murray (M. A.), Ritual Masking, Mém. Maspéro I.,
p. 251 sq.

Stricker (B. H.), The Origin of the Greek Theatre.,
(J. E. A.) t. 41 (1955) pp. 34 - 48.

المؤلفون اليونانيون :

Homer; Herodotos; Diodoros;

Plutarchos; Marcus Aurelius, (Tón els Eauton).²

Lucian (Loukianos), (Peri Orcheseos).

Athenaeus, (Deipnosophistôn); (Hesiodos); Pollux;
Suidas, Lexicon (Edit.) Bekker.

المؤلفون اللاتينيون :

Varro (Marcus Terentius Reatinus).

Cicero (Marcus Tullius).

Virgil (Publius Vergilius Maro).

Horace, (Ars Poetica or Epistula ad Pisones).

Livy (Titus Livius); Ovid (Ovidius Naso Publius).

Vitruvius, De Architectura (Book v).

Pliny, the elder, (Gaius Plinius), Naturalis Historia.

Tacitus (Cornelius), Annales.

Diomedes. Ars grammatica.

أما مراجعهم المفصلة فموجودة في الكتاب في أماكن
الإشارة إليها .

Horace, Ars Poetica, 275 - 280.

في هذه الفقرة يعطينا هوراكي الدليل على وجود منصة أي.
(proskenion) من العصر القديم كما افترض بعض مؤرخي التياترو
القديم من العلماء من أن عربة ثيسبيس كانت أول منصة معتمدين
على قوله أن Thespis كان ينقل مقطوعاته (تراجيدياته) في عربة
quae canerent plaustris vexisse poemata ويمثلها
agerentque (ممثلون) بوجوه مدهونة بعكارة النيز percunti
faecibus ora

ورغم أن هوراس يذكر أن ثيسبيس « كما يقولون » اخترع
(إلهة) التراجيديا tragicae invenisse Camenae ، وهو نوع

لم يكن معروفا من قبل *ignotum genus* إلا ان لويب Loeb
يعترض على ذلك معتمداً على قول هوراس ان وجوه الممثلين
كانت مطلية بحثالة النبيذ ، فيقول ان هذا كان من خصائص موكب
احتفال صنع الخمر وعلى ذلك فان ما كان يمثل على العربة ليست
التراجيديا بل كانت الكوميديا *ta ex amaxes skômmata* أى
شيء مضحك ، فربما اختلط الأمر عليه بسبب *trygoidia* وهو
تعبير للكوميديا من كلمة *tryx* أى حثالة النبيذ (ملاحظة d) .

ورغم ان هذا تخريج واهى إلا انه سواء كان ما يمثل على العربة
تراجيديا أو كوميديا فقد كان الأداء وهو المهم من على عربة ،
كما يوحى بان العربة كانت الخطوة الأولى نحو وجود المنصة
أو اللوجيون (منبر) أى المكان الذى يتكلم منه الممثل ، ويؤيد
وجهة النظر هذه قول هوراس مكمل حديثه فى نفس الفقرة ان
ايسخيلوس من بعد ثيسبيس *post hunc* وهو مخترع *repertor* :
القناع *personae* والملابس الفاخرة (المناسبة) *pallaeque*
honestae ، قد مد (على أرض الاركسترا) منصة *pulpitum*
instravit من الحشب *tignis* .

هذا بالاضافة إلى ما ذكرناه عند كلامنا عن عدد التياترو
التي اخترعها ايسخيلوس مما أعطاه بحق لقب أب التياترو ، يذكر
هوراس بجانب الأقنعة والملابس الفاخرة والمنصة ، ما عليه من
كلام عظيم (تمثيلات) *et docuit magnumque loqui* وانه أيضاً
أضاف الحذاء العالى *cothurno* ودرب الممثلين على استعماله ،

أنظر ص ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٤٩ ، ١٥٦ .

وقول هوراس ان المسرح قد وجد من ذاك العصر المتقدم
يدعم رفضنا لما تذهب إليه Margarete Bieber; The Hist. of
Antiphanes the Gr. and Rom. Theater من ان دعابة انتيفانيس
من شعراء الكوميديا الوسطى (٤٠٨ ق . م) تقوم دليلا على عدم
استعمال البروسكينيون كـ مسرح (لوجيون) حتى عصر الكوميديا
الوسطى في القرن الرابع ، عندما قال في Athenaeus; Deipnoso-
phistôn XIII, 587 b (عن الغانيات peri
Hetairôn) ان نانيون (الغانية) تلقب بال (proskenion)
فوجهها جميل prosopon asteion وعليها حل من الذهب chrysois
وملابس غالية himatiois polytelesi فاذا ما تعرت ekdysa
صارت قبيحة جداً aischrotaten . فتشبيه نانيون بالبروسكينيون
انما هي دعابة استعمل فيها انتيفانيس كلمة بروسكينيون بمعنى خلفية
ولكن ذلك لا يقوم دليلا على ان الكلمة لم تكن قد استعملت
بعد في عصر الكوميديا الوسطى بمعنى لوجيون (منصة) فليس
ما يمنع من ذلك اذ ان كل لوجيون كانت له خلفية أوبروسكينيون
ويجمعهما سويا الديكور حسب متطلبات الرواية فكان اللوجيون
يشكل بأى شكل قصر أو معبد ، الخ . حسب مقتضيات الوضع
في المسرحية ثم ان المعنى لكليهما واحد أى مقدمة ال « skene » .

في فقرة أخرى من (Ars Poetica, 220) يرجع هوراس
سبب اسم التراجيديا أى أغنية الجدى ، إلى ان الشاعر اليونانى

كان يتنافس في الانشاد التراجيدى Carmine tragico certavit
من أجل جدى ob hircum زهيد القيمة vilem ويقول لويب
من أجل هذا كان اسم الغناء التراجيدى « غناء الجدى » فالجائزة
في ذلك كانت الجدى .

Vergilius Maro (Virgil) (Georgicon II, 381)

وأما فرجيل فيقول : لا الشتاء بصقيعه ولا الصيف بحره
وجفافه المحرق قد أضرا بالأعنان كما أضرت قطعان الماعز المخربة
durique venenum وأسنانها القاسية الحادة nocuere gerges
dentis وآثار عضها admorso signata وندبها المطبوعة على
سيقان شجر الأعنان in stripe cicatrix . فليس لجرم آخر
non aliam ob culpam ان كان يذبح جدى لباخوس
(ديونيسوس) Baccho caper caeditur على كل مذبح omnibus
aris عندما تدخل التمثيلات (التراجيديات) القديمة المسارح
Ludi veteris ineunt proscaenia . وكان اللاتينيون أيضاً في عيد
صنع الخمر يحتفلون ويمرحون ويضحكون ويغنون أشعاراً
بدائية غير مصقولة ، ويضعون على وجوههم أقنعة مربعة من
لحاء الشجر oraque corticibus sumunt horrenda cavatis .

أنظر الكتاب ص ١٥٤ - ١٥٥ .

Horace (Ars Poetica, 285 - 94)

فيما يخص الشعراء اللاتينيين الذين كتبوا الروايات اللاتينية
الوطنية ، ثم أيضاً ملاحظة (a) عن الفابولاي برايتكستاي
fabulae praetextae أى التراجيديات ذات الموضوع الرومانى

ثم انظر أيضاً ملاحظه لويب Loeb (e) في (Hor.(Epistulae II, 1.57)

وبخصوص اشتقاق كلمة persona أى القناع من فعل personare بمعنى « يرن منه الصوت » أى يصير أوضح وأقوى كما ذكرنا في ص ه ه انظر (Gellius « Annalist » V, 7,) الذى نقل عن Gavius Bassus, De origine verborum et vocabulorum ولكن الأستاذ W. Beare; The Roman Stage عارض ذلك لان عدد الحروف لا يتفق مع هذا الاشتقاق ثم انه يرى ان القناع نفسه ليس له هذا الأثر فى الصوت .

Kenner (Hedwig), Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst.

يقول المؤلف عن القناع واستعماله فى اثينا ان القناع قد خرج من الشرق vom Orient ausging ولم يظهر على المسرح أولاً مع اختراع تيسبيس التراجيديا من الكورس البدائى dass nicht erst mit der Erfindung der Tragoedie durch Barbaren Choere aufgetreten waren ولكن فى مجال التراجيديا والكوميديا قد أعطى رقصاً زنجياً وبدائياً بربرياً Mohre - und Wildentaenze ويرى أحد المؤرخين ان الرقص كان عادة قديمة على غرار الرقص التعبدى الطقسى بالتمسك بشكل حيوان alten Brauch aenlich den rituellen Taentzen in Tierversummung,

كما ان التخنفى لم يكن قاصراً على الحيوان فقط بل شمل أيضاً هيئة الغرباء كما يحدث الآن فى التمسك بهيئة الزنوج والهنود وكان ذلك التمسك كالذى يحدث وقت ظهور الكنتور والسيلين

bei dem Auftreten von Kentauren und Silenen
في اليونان وقد كان على الرجل الأسود ان يلعب دوراً خاصاً
فكثيراً ما نقابل هذا الرجل الأسود في أقدم التقاليد فكان كما
ورد في الذكر القديم رئيساً لفريق حملة الفاللوس (عضو التذكير)
der Anführer der Phallophoroi وهو كورس طقسى ظهر
في الاركسترا لتكريم ديونيسوس في مدينه سيكيون eines rituellen
Chores, der zu Ehren des Dionysos in der Orchestra von
Sikyon auftrat.

فكانوا يدهنون وجوههم بالهباب mit Russ ويرجع أحد
الباحثين أصل الكوميديا إلى الرجال ذوي الوجوه المدهونة بالمواد
الحمراء - leitet den Ursprung der Komödie von rot anges-
chmierten Maennern her. فالفلاحون الذين يشتمهم الاثينيون
يأتون ليلاً إلى اثينا يعرضون شكواهم ضد شاتمهم ولكن الحاكمين
المختصين برفع المظالم عنهم يضطرونهم إلى ان يعيدوا شكواهم
في ساحة السوق أو في التياترو. ومن خوفهم ان يعرفهم شاتمهم
يدهن الفلاحون وجوههم بحثالة النبيذ Aus Furcht, von ihren
Beleidigern erkannt zu werden, bestrichen die Bauern
ihre Gesichter mit Weinhefe.

ان صبغ الوجه باللون الأسود أو الأحمر أو الأبيض كالتقناع
يجعل الراقص أو الممثل يتقارب إلى روح Daimon وهكذا ترد
إلينا أخبار واضحة ان تيسيس قبل ان يخترع الأقنعة على المسرح
كان يدهن وجهه أولاً باللون الأبيض ثم بالارجوان أى اللون

الأحمر dass Thespis, bevor er die Maske erfand zum
Auftritt sein Gesicht zuerst mit Bleiweiss dann mit
Portulak, das ist rot bestrich.

ثم فيما يخص الساتير والسيلين وتمثيلهما أى بان Pan والجدى
Tragos فيقول (p. 45 - 6) ان فى شبه الجزيرة اليونانية كان بان Pan
يعبد فى اركاديا خاصة . ولكن الجدى كان أقدم منه فى التمثيل
بالرسوم على الآثار ، والأشكال البرونزية فى متحف اثينا الأهل
تعرض بجلاء صورة جدى يرقص وكذلك نجد الأشكال التى ترسم
برأس جدى تشبه تلك التى تمثل على اناه (Skyphos) موجود
فى بوسطن فهى تقترب فى المسحة واللون من الرسوم التى تمثل
برأس انسان وهكذا نجد مثل ذلك الكورس Chreuten المقنع
الراقص برأس الحصان على امفورا بالرسوم السوداء فى برلين
تشبه خيولا حقيقية تقابل فى مسحتها الخيل التى تمثل بقناع آدمى
أى الساتير Satyroi والسيلين Silenoi .

كذلك أطلقت أسماء الحيوانات على كثير من هيات الكهنة
مثل بقية الرقصات الطقسية القديمة المقنعة بشكل حيوانات تكريماً
للآلهة، وهكذا سمي خدمة الايوباكوس Io - Bakchos فى الجانب
الغربى من الاكروبول بالخيول Hippoi وكذلك سميت البنات
فى ضريح ارميس براورونيا Brauronia (أى من براورون
Baurôn مكان فى ايتكا حيث يحتفلون فيه بعيد ارميس
توريد أى بشكل الثور) سمي هؤلاء الفتيات بالديبة Arktoi
وكذلك سمي صبية معبد بوسايدون فى افسوس بالثيران Tauroi

ان الآثار التي تؤرخ من القرن الخامس ق . م استعملت كدلالة على تقارب ما تحمله من أشكال أرواح الجدى . Bocksdaemonen وشكل يان الذي أحيانا يكون في شكل جدى . هذا الاختلاط والتقارب في الشكل والفكرة واندماج الرسومات يدل على عدم وجود طريقة دقيقة لنماذج مميزة يمكن اتباعها، فالحدود بين الأشكال غير واضحة ومتداخلة انها نفس الحدود بين الجديان والخيول أى بين الساتير والسيلين ويان .

Ein exaktes System der Typenbenennung ist nicht anzunehmen. Die Grenzen der Verstellungen waren unklar und ineinanderfliessend, selbst zwischen den hippoi und tragoi, den Satyroi und Panes.

St. Augustini Confessionum, VI, VIII

يتكلم عن وحشية المدرج amphitheatrum وقسوته الدموية ويصف الحالة النفسية للطالب اليبوس Alypius من أثر هذه القسوة لما ان ناداه زملاؤه الطلبة بجوار المدرج وأدخلوه معهم على غير رضاه منه ، في الوقت الذي كانت تجري فيه العروض القاسية crudelium والدموية المميتة funestorum ludorum فقد أسكرته - بعد ان حاول ان يغمض عينيه ويصم أذنيه - نشوة لذة التعطش للدماء cruenta voluptate inebriabatur . لانه عند سقوط واحد في المعركة nam quodam pugnae casu انبعثت صيحة مدوية من الناس cum clamor ingens totius populi وقعت عليه وقعا شديدا vehementer eum pulsasset .

وفعلا عندما رأى الدماء ut enim vidit illum sanguinem
 أسكرته في الحال الوحشية البربرية inmanitatem simul ebibit
 وهكذا يعرض القديس اوجستين مشاعر هذا الطالب وتغير
 نفسه في المدرج بعد ان حطمتها تلك الوحشية وأصاب
 روحه بجرح بالغ الخطر graviore vulnere in anima أشد
 إيلا ما وتحطيا من ذلك الذي أصاب الآخر في جسده ، لما رآه
 من بربرية قاتلة . فأحب لعبة السيف بعد كرهه لها من قبل .

Alulus Gellius, Gellii Noctium Atticarum III, III, 3.

يروى جيلاليوس ما قام به الشاعر Varro في محاولة جمع أعمال
 الشاعر الكوميدي بلاوتوس Plautus فيقول : بجانب الواحد
 والعشرين (كوميديا) التي سميت « فارونياني » Nam praeter illas
 unam et viginti quae « Varronianae » vocantur التي نحاها
 جانباً عن باقي أعمال الشاعر quas segregavit a ceteris لأنها مؤكدة
 النسبة إليه idcirco quoniam dubiosae non erant ولكن
 باجماع الكل اعتبرت منتسبة إلى بلاوتوس set consensu
 omnium Plauti esse censebantur ، ثم وافق فارو أيضاً على
 ان يضم إلى أعمال الشاعر بعض روايات أخرى quasdam item
 alias probavit (مسترشداً) متأثراً بأسلوبها ولغتها الفكاهة التي
 تتفق مع طابع أسلوب بلاوتوس atque facetia adductus filo
 sermonis Plauto congruentis ورغم ان هذه الروايات كانت
 بأسماء (شعراء) آخرين إلا انه ادعاها لبلاوتوس nominibus
 aliorum occupatas Plauto vindicavit.

Suetonius, De Vita Caesarum II. Divus Augustus, XCIX.

يذكر كلمات أغسطس في آخر يوم له وهو على فراش الموت :
سأل من حوله من الأصدقاء : هل يرون انه قد أدى كوميديا
(ميموس) حياته كما ينبغي *ecquid iis videretur mimum*
vitae commode transegisse.

ان تشبيه الحياة بالميموس أى (مسرحية) أمر شائع عند
الكتاب الرومان انظر : (Seneca, Epist. LXXVII.)

Vitruvius, De Architectura V, VI, 6.

يعطينا مقاييس كثيرة مما يعلمه انها تناسب تناسق شكل التياترو
وخصوصاً فيما يتعلق بالمسرح طوله وعمقه كما ذكرنا سابقاً (ص ٣٢٨)
ولكنه يستدرك القول بان هذه النسب لا تتلاءم مع تناسق كل
تياترو *nec tamen in omnibus theatris symmetriae* ويجب
على المهندس ان يلاحظ بأى نسبة يضع مقاييس تناسب تناسق
التياترو وضرورة ان تكون مطابقة لطبيعة المكان وحجم
العمل *quibus proportionibus necesse sit seque symmetriam*
et quibus ad loci naturam aut magnitudinem operis
temperari (V, VI, 7).

بالنسبة لما ذكرناه سابقاً ص ١٧٣ من اشتقاق كلمة *Phlyax*
من صفة *phlyaros* ثرثار من فعل *phlyarein* انظر :

a)

Thesaurus Graecae Linguae. ab Henrico Stepheno
constructus. («phlyax» post «phlyaros» ejusque derivata)

b)

Dictionnaire Etymologique de la Langue grecque -
Emile Boisacq. - «Phlyax» - bouffonnerie - «phlyaros» -
«phlyarein» bavarder à tort et à travers.

Flacelière (Robert), La vie quotidienne en Grèce au
siècle de Péricles p. 237 sq. (1959)

: ترجمه إلى الإنجليزية Peter Green

Flacelière (R.), Daily Life in Greece at the time of
Pericles. (1965).

Charles Picard, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres
C.R. 1954 p. 63.

Arnott (Peter), (1) An introduction to the Greek
Theatre (1959).

(2) Greek Scenic Conventions (1962).

Jeanmaire (H.), (1) Dionysos, Histoire du culte de
Bacchus.

(2) Sur les Origines de la tragédie,

Revue des Etudes Grecques, t. LXVI (1953).

Coles (Revel), A New Fragment of Post-Classical
Tragedy from Oxyrhynchus, p. 112 sq., Univ. of London.
Institute of Classical Studies (1968).

Heinrichs (A.) und Koenen (L.), Aristophanes Lysistrata
145 - 153, 182 - 199. (P. Colon. inv. 3) p. 117 sq., Zeit-
schrift Für Papyrologie und Epigraphik (Herausgegeben
von L. Koenen u. Reinhold Merkelbach) B. 1, Heft 2.

هذا الجزء من نص تمثيلية ايزيستراني ، من مجموعة كتابات
ارستوفانيز ، ويؤرخ في القرن الرابع ، موجودة ضمن مجموعة
كولونيا . وقد قال الماحثان ان فقرات ١٨٧ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ٢٠٠
عبارة عن اختصار قام به رجسير Regisseur الذي وضع فقرات
١٨٧ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ١٩٨ في مكان فقرات ١٨٨ - ١٩٩ وقد
اكسب تغيير فقرات ١٩٨/١٩٩ الاداء المسرحي حيوية حقيقية
في الحوار وجعله انسب تعبيراً للتمثيل انظر :

Page (D. L.), Actor's Interpolations in Gr. Tragedy.

فهذا الاختصار والتعديل الذي حدث في هذا النص يوحى لنا
بافتراض ما يشبه اعداد سيناريو لهذه القصة القديمة .

Webster (T.B.L.), Greek Comic Costume. Its History
and Diffusion, Bulletin of Rayland Library (1954) pp. 563-87

Paulys Real - Encyclopaedie der classischen Altertum-
wissenschaft. Neue Bearbeitung. Begonnen von Georg
Wissowa, (Tragoedia), (Theatrum).

Daremberg et Saglio, Dict. des Antiquités grecques
et romaines, (Theatrum), (Tragoidia), (Satyres).

W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen
und roemischen Mythologie, (Pan).

فيما يخص « Epigenes » الشاعر السيكيوني (Sikyon)
في الارجوليد بالبلوبونيز الذي ظهر قبل الشاعر التراجيدي
ثيسيس Thespis انظر :

Suidas, ex recognitiones Immanuelis Bekkeri, (Thespis).

وهو شاعر الديثيرامب الاول الذي خرج في موضوعات
تراجيدياته عن فلك الإله ديونيوسوس «repephonesan tines toutos»

فاحتج الناس على ذلك بدليل انهم ضربوا مثلاً « لا أحد
كفولديونيوسوس » (انظر Suidas, (ouden pros ton Dionyson
فقد كان الكورس في مدينة سيكيون Sikyon وهو شبيه بكورس
الساتير الاثيني كما ذكرنا في الكتاب « الرجال الجديان » ، أى
(thiasoi) أتباع ديونيوسوس ينشد ديثيرامب كان فيه ديونيوسوس
موضوعاً ثانوياً (انظر R. E. Tragoedia) فكان يتصدح أولاً
بآلام البطل ادراستوس Adrastus في هزيمة أمام طيبة. الخ.
بما حدا بكلايستينز Kleisthenes الطاغية ان يأمر بتوجيه كل
ما كان يكرم به ادراستوس من مدائح وتكريم إلى ديونيوسوس .

وفي معنى التياترو انظر R. E. مقال (Theatron)
تذكره المصادر بمعنى مكان لاجتماع عدد كبير من المشاهدين
Zuschauermenge ، ثم أيضاً حسب وصفه كمكان فهو Sitz-
raumes mit ansteigenden Sitzen أى مكان متسع للاجتماع
فيه المقاعد متدرجة إلى أعلى ، ثم بمعنى بناء مخصص للأداء المسرحي
Gebäude, die zur von Vorträge bestimmt waren.

وفيما يخص الساتير يذكر روشير Roscher في مقال Pan
ص ١٤٣٠ (شكل ١١) قطعة نقود من مدينة ابديرا Abdera
عليها قناع ساتير بأذني حصان وكث شعر الرأس واللحية وأنفه
أفطس كوصف أرسطو كما ذكرنا وأما الساتير الذي له قرنا جدي
في رأسه فقد ظهر على كثير من نقود البلوبونيز :

Percy Gardiner, Cat. of Gr. Coins in B. M. Pleponnese
ص ١٧٣ رقم ٤٨ ، صورة ٣٢ (١٠ ، ٢٠) ثم صورة ٣٥ (١٠) ،

(١٣) . ثم يورد روشير أيضاً ص ١٤٣١ (شكل ١٣) قناع من البرونز لساتير بقرني جدي ثم صورة تمثال من الرخام لساتير بقرني وحوافر جدي من فيللا الباني (شكل ١٥) ثم صورة لساتير بنفس الشكل تمل يرقد على الأرض يشرب خمراً من اناء في يده ، تسكب له فيه فتاة (نيمف) واقفة بجواره الخمر من اناء على هيئة قرن في يدها (عن رسم على الحائط من مدينة هيركولانيوم Herculanium) (شكل ١٨) ، ثم رسم لساتير آخر مع فتاة selene ممثلاً على مسرحية من الفخار (شكل ٢٤) ص ١٤٦٥ .

James H. Mantinband, Concise Dict. of Gr. Literature
The Oxford Classical Dictionary.

Woerterbuch der Antike. (verfasst von Hans Lamer)

أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية (الزار)

.A Dictionary of Ancient Greek Civilisation

Andrews (Antony), The Greeks, The History of Human Society.

Beare (W.) The Roman Stage, A. Short History of Latin Drama in the time of the Republic.

Berve (H.) and Gruben (G.), Greek Temples, Theatres and Shrines. Photographed by M. Hirmer.

Bieber (Margarete), The History of the Greek and Roman Theater.

Broneer (Oscar), The Tent of Xerxes and the Greek Theater. Univ. of California Publ., in Classical Archeology no 12 (1944).

Cagnat (R.) et Chapot (V.), Manuel d' Archeologie Romaine t. I-II. Les Monuments, Sculpture et Mosaïques.

Instruments de La Vie publique et privée.

Cailler (Pierre) et Mme Diky Cailler, Les Theatres Greco - romains de Grèce - Style, Numero Special 1966. (photographs d' Ivan Bettex).

Cities in the Sand, Leptis Magna and Sabratha in Roman Africa. Text by D. Kennet, & Mathews (Jr.) - Photographs, Alfred W. Cook.

Lexova (Irena), Ancient Egyptian Dances.

الرقص المصرى القديم — ترجمة الدكتور جمال الدين مختار .

Lindsay (Jack), (1) Daily Life in Roman Egypt.

(2) Leisure and Pleasure in Roman Egypt.

Little (Alan M. G.), The Social Archeology of the Attic Theater. AJA. t. XLV. p. 98.

Meuleau (Maurice), Egypte, Orient, Grèce - Collection d' Histoire).

Pack (Roger A.), The Greek and Latin Literary Texts from Greco - roman Egypt.

في هذا الكتاب ذكر كثيرا من القطع الأدبية الدرامية يونانية ولا تينية وجدت بمصر ، فقد حوى كثيرا من اجزاء البرديات التي تتضمن نصوصا من التمثيلات - تراجيديا وساتير وكوميديا ، قديمة ووسطى وحديثة ، ثم الكوميديات الشعبية أى (الفارس - انظر الكوميديا الشعبية خاريتيون The Charition mime & farce [p. 63 No 138].

ثم انظر أيضا : Oryhynchos Pap. - 3413 (Ory II)

Roman Africa in Colour Photographed by Roger Wood.

Introduction and Commentary by Mortimer Wheeler.

Sambon (Jules), Collections Theatrales de J. Sambon.

يحتوى كثيراً من المناظر المسرحية الممثلة على إقطع الفنية من
جميع المواد : أقشة ونخار ومعادن وخشب وعظم . (انظر الكتاب
ص ٣٥٠ - ٣٥١) .

Svoronos (J. N.), Tessères en bronze du Theatre
dionysiaque de Lucourgos et de l'Assemblée Cleisthenienne
des Atheniens.

Encyclopedia of The World Art . I (Acoustics), IX
(Masks) .

British School of Archeology in Egypt; Flinders Petrie,
Tombs of Courtiers and Oxyrhynchos (1925) Chap. V-
The Theatre.

Les Sources Orientales - Les Danses Sacrées
Anthologie : Egypte ancienne, Islam etc.

هذا المرجع يضم مواضيع متعددة في الرقص المقدس في مناطق
متفرقة كل موضوع فيه كتبه باحث مختص عالم يتكلم عن أصل
الرقص الدينى وأساسه وفلسفته وهكذا نجد في أول مقال يتصدر
الكتاب قام بتصنيفه الاستاذ جان كازينيف Jean Cazeneuve
فيقول ان أصل الرقص المقدس يرجع إلى عالم القدسية السماوى
ففى بالى Ball مثلاً يقال ان الرقص من اختراع الجنيات أى
الفتيات السماوية ، ليدخلن السرور على الآلهة ثم لقنته إحداهن
للرجال فى العالم الدنيوى . وأما أصل الرقص الدينى فى اليابان

فيرجع اختراع الكاجورا « Kagura » الأولى إلى الهة أرادت
أن تحظى برضاء الإلهة الكبرى وكذلك كان في الصين اختراع
الرقص على أيدي أبطال خرافيين دينيين هم أصل الحضارة فيها .
وعلى ذلك فالرقص يرجع إلى شيء أزل في الطبيعة البشرية
بدليل وجوده ممثلاً بشكل أو بآخر في كل مكان ثم ثبوت وجوده
في عصر ما قبل التاريخ على النقوش القديمة ثم هناك مراسم شبيهة
بالاحتفالات التوتمية « totemique » التي تقوم بأحياء العصور
الأولى في وقت حياة العشائر الأول مثل ما يجري في الملابار
Malabar بالهندستان عندما يحكي الراقصون رواية ورقصاً قصة
خلق الكون .

ثم يقول المؤلف ان « في مصر كثير من الآلهة الراقصين »
ويذكر الاستاذ هنري فيلد Henri Wild الذي ألف البحث
الخاص بالرقص المقدس في مصر القديمة Les Danses Sacrées
de l'Egypte ancienne ، يذكر الرقص في المناسبات المقدسة
في أعياد عبادات الآلهة المختلفة وطقوسها في المعابد ثم احتفالات
رأس السنة وأعياد تكريم الإله « مين » وآمون وانتصار
حورس . . . الخ . وفي طقوس عبادة الشمس نرى القرودة وهم
الذين يعلنون دائماً ظهور الشمس ، ممثلين في مجموعتين كل مجموعة
من أربعة قرود « ذوى الأربع أيدي » « quadrumanes » أى
ما يقال عنهم « القرودة العلماء » كما يقول المؤلف وقد أوحوا
بتشيد تسبيح للاله - يقول عنه المؤلف انه « ديشيرامب حقيقى »

نقش بجانب مجموعتي القرده في مقصورة «رع» بمعبد مدينة
هابو (رمسيس الثالث) يرقصون ويلعبون الموسيقى ويغنون
ويتجاوبون .

فالقصر إذن في طبيعته الخاصة قادر ، من ناحية ، ان يحول
أو يغير الحيوية أو النشاط الجسماني إلى معنى روحي ومن الناحية
الأخرى يرجع هذا النشاط في اطار يفوق هذه الحيوية سمواً .
وهنا يورد المؤلف قول فارانياك A. Varnagnac; De la
prehistoire au monde moderne (١٩٥٤) ص ٨٥٠ وما بعده
فيما يراه من ان الرقص يجمع في وقت واحد بين الغاية أو القصد
الطبيعى الذى هذب البشرية البدائية ثم هو أيضاً الخطوة الأولى
على طريق العبادة الفطرية .

ثم يستطرد الأستاذ كازينيف فيقول ان التقديس لا يحتوى
بالضرورة الاشارة إلى موجودات خارقة فوق الطبيعة مجسدة
في أشخاص ولكنه يفترض أو هو يعبر مسار القوى المتعاطفة
التي تربط بين طبقات الكائن المختلفة والتي غالباً ما تشد وتربط
الفرد بأسس علم الكائن (الكينونة) وبخلق العالم . وهكذا
كما يذكر الأستاذ Roux (J. P.) ان الرقص بدوران
الشخص حول نفسه وفي محيط دائرة يقصد إلى تمثيل حركة
الكواكب وان اغراء التوافق السحرى لمثل هذا التوافق بين حركة
الجسم البشرى وحركات الكواكب قد أحكمه الانعكاس الفلسفى .
وهذا واضح فيما نراه في الحركات الدائرية عند المتصوفة

في الإسلام ثم ما نجد من جهة أخرى في المذهب الصيني الذي
بعدان صار علمانياً يحتوى على الرقص والموسيقى في أسلوب يطابق
حركة الكون .

انه لمن الصعب وضع حد فاصل بين الرقص الديني وبين
الرقص السحري وكل ما يمكن قوله ان هناك طرفان بعيدان عن
بعضهما تماماً ، أحدهما رقص مقلد للعالم الخارجي او المعبر الخالص
والآخر رقص « التجلي » بالمعنى الحرفي للكلمة ، وبين الطرفين
تتدرج نماذج من حركات ايقاعية لها صلة إلى حد ما بطرف او
بآخر . ثم يحدد المؤلف طابع رقص كل من الطرفين ، فالرقص
الذي يتجه نحو الكون طابعه التقليد وأما الرقص الآخر فيعبر
عن تغير روحى في وجدان الشخص .

فالرقص الاول هو مسرحية يقلد بها الانسان المخلوقات
الخارقة او مخلوقات بشرية او حيوان او ظاهرة طبيعية وفيها يكون
الانسان الى حد ما اشبه « بالمثل » ، ويضرب المؤلف مثلاً لذلك
رقص انزال المطر وما فيه من تقليد صوت الرعد ثم لبس اقنعة
الضفادع . اما رقص التجلي فلا يرتبط بفن محدد للرقص ، فهو
عبارة عن حركات والتواءات وتشنجات ليس لها نظام .

اما التجلي نفسه فهو تملك او سيطرة اله أو قوة خارقة على
الشخص ، وغالباً ما نرى في الجماعات التي تدين بالوحدانية ان التجلي
ليس تسلطاً ولا تملكاً بل هو تسامى صوفى للروح نحو القدس
الإلهي وفي ذلك لا نجد الا أثراً ضئيلاً جداً للتمثيل . ويجب ان

نلاحظ ان التجلي يمكن ان يصاحبه هذيان بتنبؤات .
ويذكرنا قول المؤلف هذا بالفتيات الديونيسيات « الميناد »
بتنبؤاتهن في تجليهن كما تكلمنا عنهن فيما سبق .

ثم يقول المؤلف انه طالما قد خلق الرقص المقدس وأصبح
حقيقة واقعة ، وسواء كان للإله أو البشر فهذا ليس بالمهم ، فإدام
قد وجد مشاهدون يتغير القصد عن الأصل فالسحر المقلد ومراسم
الصيد ورقص الحيوان تكون كلها سبيلا إلى التغير أو الانحراف .
الديوى يعدان ارسى قواعد الرقص الكهنة والعرف والقصد .
وهكذا نجد ان الناس في كمبوديا واليابان قد حولوا الرقص السحري
المقدس الى « فولكلور » ونسى الأصل فيه ، إلا ان لبس القناع
يلعب دوراً في هذا التطور ، فالقناع في حد ذاته عنصر استعراضى
ولكنه ظل يدل على أصله الدينى الذى « ربما أمكن نسيانه » . فإن
صار الرقص دنيوياً فقد بقي في روحه شيء مقدس .

* * *

عندما أشار الاستاذ جان كازينيف في كلامه عن حركات
الرقص الدائرى والهارمونية بين حركات البشر وحركات النجوم
كان يشير الى طريقة المتصوفة في حركاتها الدائرية فى الاسلام
الذى أشار إليها الأستاذ ماريجان موليه فى كتابه رقص التجلى
فى الاسلام Marijan Molé, La Danse extatique en Islam ،
« عند فرق المولوية من قونيا وهم الدراويش المشهورون الذين
يدورون حول أنفسهم » هذه الطائفة كما سنرى ، تنتمى إلى « مولانا

جلال الدين الرومي ، أكبر شعراء المتصوفة في فارس — ويدعى أيضاً « جلال الدين مولوى » كما يذكر الدكتور محمد غنيمي هلال في « مختارات من الشعر الفارسي » ، (١٩٦٥) ص ١٩٥ — ٥٢١٠ صاحب جلال الدين الرومي أباه « بهاء الدين والآد » ، الذي ترك مسقط رأسه لخلافه مع العالمين الدينيين المشهورين « نخر الدين الرازي وخوازم شاه محمد تيكيش » ، وفي سن ٢١ استقر جلال الدين الرومي مع والده في مدينة « قونية » ، عاصمة السلطنة في ذلك الوقت وبعد سنتين مات أبوه بهاء الدين والآد وتولى رئاسة الطائفة السيد « برهان الدين محقق تيرميدى » ، وبعد وفاته آلت ولاية الطائفة إلى جلال الدين الرومي ، وسميت باسمه (المولوية) ثم ألف ديوان شعره المسمى « المشنوى » وظلت ولاية الطائفة في سلالة حتى قضى عليها في عهد الجمهورية التركية .

وقد ثارت مناقشات وجدل طويل حول تحريم وإباحة الرقص بين علماء الإسلام والطوائف الدينية من المتصوفة وفلاسفتهم وفي أول الأمر كان يجتمع المؤمنون العابدون بعد صلاة الجماعة في أيام معينة تختلف حسب اختلاف البلدان والطوائف ، في رواق مجلسون في دائرة للذكر ويرددون الشهادة « لا إله إلا الله » وغيرها من آيات القرآن ويسبحون باسم الله . وكانت طريقة أداء الذكر تختلف أيضاً حسب المجتمعين وفي أغلب الأحيان كان يصاحب التسبيح حركات تلقائية يقومون بها .

وقد كان الذكر في الابتداء مسامتا وبعض الطوائف أو

المجتمعين لم يقبلوا شيئاً آخر ثم أصبحت عادة الالتقاء أو الترتيل سارية بينهم وابتدأت تثير التجلي ، ثم في الاجتماعات قبل وبعد الذكر يقرأون القرآن أو بعض أجزاء من السنة الشريفة وأجزاء من بعض مؤلفات الاساتذة الكبار من العلماء وكانت هذه التلاوة يصحبها تفسير لها ووعظ ، ثم يأتي في نهاية الاجتماع « السماع » وهو ما يهم هذا البحث بنوع خاص ، وهو عبارة عن تلاوة اشعار صوفية بحودها أحد الأخوة المجتمعين أو يأتون بواحد خاص يرتلها بأجر ، وهذا « السماع » يغنى بدون موسيقى وأحياناً يكون الغناء بمصاحبة الموسيقى .

وفي التجلي الذي يحركه أو يشيره هذا « السماع » ينهض الدراويش ويرقصون وفي الاصل كان هذا الرقص ذا طابع زوحي عاطفي تلقائي ثم صار يتخذ اشكالا وقواعد خاصة - وقد كان لهذا الامر معنى في « الرقص الدائري » ، لدراويش طائفة « المولوية » الذين كان الرقص بالنسبة لهم نظاما في طريقته كما كان ايضا بالنسبة لطائفة « العيسوية » في المغرب . وقد كان الناي ذا حظوة عند المولوية .

ويذكر المؤلف ما ريجان موليه ، من كتاب « كشف المحجوب » ، ص ٥٢٩ وما بعدها ، اختلاف اقوال العلماء عن « السماع » فبعض المشايخ والباحثين يقولون ان « السماع » وسيلة متصلة بالغياب والبعد ، ثم يستطردون انه طالما هناك تأمل « قال سماع » يكون شيئا لا معنى له ، فما دام الصديق قد اتحد وتآلف بصديقه فهو

يتأمله ولا داعي أن يسمعه أو يستمع إليه . . الخ ولكن البعض
 الآخر منهم يقول ان الحب يطلب الكمال وما دام الحب لم
 يستغرق أو يندمج في جيبه تماماً يكون حبه ناقصاً غير متكامل ثم
 ان في التألف والوحدة يشترك « القلب » ، في الحب « الروح » ،
 في الأسرار « والجسم » ، في العمل والخدمة ، ولا بد « للأذن » أيضاً
 ان يكون لها نصيب تماماً كما ان للعين « متعة الرؤية » .
 وفي كتاب « كشف المحجوب » ، ص ٤١ وما بعدها في فقرة
 عن الرقص يقول « فلتعلم ان الرقص لا يستند إلى أى أساس من
 القانون أو المذهب فهو عند كل الرجال المتزنين هو اذا ما مارسه
 العقلاء الجادون وباطل اذا ما كانت ممارسته على سبيل التسلية
 فلا يوجد من المشايخ من يؤيده او يرضاه ذلك لان حركة
 الأرجل وتشكيلها اثناء التجلي ثم التواجد يذكر الانسان بالرقص
 فبعض الماجنين اللاهين يتغالون في تقليده ويجعلون منه نوعاً من
 العبادة أما اذا كان التهيج ينبع من القلب ثم يسيطر اهتزاز على
 الرأس ثم يشتد التأثير ويعبر الإنسان عن عاطفته دون ان يراعى
 قاعدة أو يلقي بالاً إلى أشكال او اوضاع خاصة فهذه الاثارة
 لا تعتبر رقصاً ولا متعة جسدية ولا لعباً بالأرجل ولكنه انطلاق
 الروح ، فكم يخطئ من يسمى ذلك رقصاً وما أشد خطأ الذين
 يبتغون من هذه الحركات الوصول إلى حالة لا تأتي إلا « بإرادة
 قدسية » او حالة هي من « الوحي الإلهي » ، ثم شيء آخر من
 المستحيل وصفه « فالذى لم يذقه لا يفهمه » .

فما ذكر زى إذن ان الرقص ليس وسيلة للتجلى او الوجد بل هو نتيجة له ، اذ هو ينبع من لزجاج القلب بالسماع ، فالرقص إذن منبعه ما يعتمل به القلب من وجد .

فإذا ما رجعنا إلى المؤلف تبين لنا ان حركات رقص التجلى قد حددت ووضعت في إطار محدود ، فالتجلى « التواجد » ليس هو بالرقص إنما هو شيء لا إرادى أشبه ما يكون « برقص الساتير ، في ساحة الاركسترا او « الميناد » في عيد « اللينايا » كما ذكرنا فيما سبق .

ثم نرجع إلى المؤلف فيقول ان كثيرا من العلماء الفقهاء على خلاف في أمر الرقص والسماع ، فمنهم من رفض الرقص مستندين الى ان القرآن يحتوى على تحريمه في قوله تعالى « ولا تمش في الأرض مرحاً » . أما المتصوفة فكانوا إذا تأثروا بسماع الموسيقى أخذوا يصفقون .

ان الامام محمد الغزالي كان فقيها قبل ان يكون متصوفاً وكان أخوه « أحمد الغزالي » صوفياً لحماً ودماً ، وكان « محمد الغزالي » من أشهر علماء الصوفية ، ويشار إليه كثيراً في أسانيد معرفة الأسرار ، وقد كان من أكثر محبذى « السماع » ، ويقول المؤلف ان أهم ما يعنيه هو كتاب « بوارق الالماع في الرد على من يحرم السماع بالاجماع » لأحمد الغزالي ، فمعظم ما كتب فيه كان مكرساً لمناقشات إباحت « السماع » وقد ذهب « أحمد الغزالي » في هذا إلى أبعد من قول أخيه فيفتى بإباحة وشرعية « السماع » ثم

يذهب إلى حد « تكفير » من يقول بغير ذلك . وقد خصص في الكتاب فقرة هامة لمشكلة الآلات الموسيقية فصرح بقبول الدفوف بكل أنواعها والمزمار « الفارسي » ولكنه لم يصرح باستعمال الناي من « الغاب » .

ثم يورد وصفاً لأحد الاجتماعات الصوفية فيقول انهم عندما يريدون الاجتماع، إما بعد صلاة الفجر أو بعد صلاة العشاء ، وبعد قراءة « الورد » وهو عبارة عن قراءة بعض آيات القرآن ثم ذكر اسم الله أو جزء من السيرة العطرة ، وبينما هم جلوس يرتل أحلام صوتاً بعض آيات القرآن التي تحت على العمل الصالح والخير والحفظ ، ثم يتكلم الشيخ مفسراً هذه الآيات وما تدل عليه ظاهراً وباطناً في حدود التأويل الصوفي ثم ينشد المنشد قصائد صوفية لها معاني باطنية رمزية ومواعظ .

وقد كان من شروط اجتماعاتهم ألا يحضر معهم صبية يافعون وإذا وجدوا فيجلسون خلف الرجال ولا يجتمعون في مكان فيه شبائيك يطل عليهم منها نساء ، فإذا ما أحسوا في نفوسهم انفعالا يدفعهم إلى القيام بخدمة « الملك الجبار » وان يقفوا بين يدي « الله العلي » فيجب على المتجلى ألا ينهض قبل ان يتملكه التجلي ثم يقتنى أثره الباقيون . في هذا نجد في كتاب « أحياء علوم الدين » في فقرة الأدب الخامس : موافقة القوم في القيام إذا قام واحد منهم في « وجد » صادق من غير « رياء » وتكلف ، أو قام « باختيار » من غير اظهار « وجد » وقامت له الجماعة فلا بد من الموافقة فذلك

من آداب «الصحبة» ثم يستطرد المؤلف الأول قوله ويجب
ألا يولعوا (الجماعة) بالرقص وألا يفرطوا فيه بل يجب أن
تكون الحركة تماثل حالة صوفية تستولى عليهم كشخص سيطرت
عليه حالة «اثارة روحية» أو حالة عصبية جامحة . وعندما تذوق
أرواحهم سعادة غامضة باطنية وتغمر قلوبهم الأنوار القدسية
وقد تحققوا من النقاء والنور الروحاني جلسوا ، بينما يغنى المذشد
نشيداً خفياً حتى يعيدهم بالتدريج من حالة التجلي إلى حالتهم
الطبيعية فاذا ما انتهى من غنائه تلاه قارئ آخر يتلو ويرتل آيات
من القرآن ، فاذا ظل أحدهم مستغرقاً في تجليه بدأ المرتل مرة
أخرى في صوت أخفض من المرة الأولى وفي أثناء جلوسهم يتلو
عليهم القرآن في صوت وسط بين الشدة واللين ، وذلك لأن الدرجات
ثلاث : درجة الإنسان ودرجة الملائكة ودرجة الله وهذه الدرجة
تضمن السكون المطلق . ثم ينهض المجتمعون من مجلسهم أي مكان
«السماع» ويرجعون إلى منازلهم وهناك يجلسون يتفكرون
فيما تكشف لهم أثناء كانوا في تجليهم وقد يمتنع بعض منهم
عن الأكل لأيام عدة بعد «السماع» لأن روحهم وقلوبهم قد
تغذت بالتجلي - هذا هو مذهب هذه الجماعة .

ولكن أخيراً سمح للنساء التقيات أن يطلن عليهم من النوافذ
واللصية الصالحين أن يجتمعوا معهم ثم سرعان ما أخذ العامة في تقليدهم
فاختلط الصالحون بالفسقة بينما تعطل النظام .

ثم تتبلور التفسيرات الرمزية للرقص فيلخص المؤلف القول

بان أرواح البشر التي تأتي من عليين تتذكر عند سماعها الموسيقى
أصلها (وهدفها) فتتهز أقطاف أجسادها وتعبر عن احساساتها
العاطفية هذه بالرقص .

هذا مجمل ما أورده المؤلفون من أسانيد ومراجع وتأويلات
صوفية يريد المؤلف بها ان يثبت وجود الرقص في الاسلام رغم
معارضة العلماء من غير الصوفية الشديدة ورفضهم البات له .

أما عن السماع وقواعده فيقول المؤلف وهو هنا ينقل عن
« أبي بكر الكالابادى فى كتابه (التعرف لمذهب التصوف)
ان الأساتذة الكبار قد أعلنوا آراء مختلفة عن أصل « السماع »
فالبعض يقول ان أصل السماع من حقيقة ان الله يقول « أستمع
بربكم » وهذا هو أول نداء سمعوه . فأحلى السماع هو الذى يسمعه
الانسان من الله كما ان أجمل نظرة هى التى يرى بها الانسان حبيبه
وبجانب ذلك فالسماع يرق ويحلو عندما يعرف الانسان أن الله
يخاطبه ، فهم قد سعدوا بهذا السماع وتجلوا حتى انهم أجابوا بلى »
وهكذا يقول الغزالي « فى إحياء علوم الدين » ص ١٥٥ — « من
كان سماعه من الله تعالى وعلى الله وفيه فينبغى ان يكون قد أحكم
قانون العلم فى معرفه الله تعالى ومعرفه صفاته » ثم ص ١١٦٠ فيما
يخص الكلام فى الوجد « التجلى » ومناسبة السماع للأرواح يقول
« أما الصوفية فقد قال ذو النون المصرى رحمه الله فى السماع انه
وارد حق جاء يزعج القلوب إلى الحق فمن أصغى إليه بحق تحقق ،
ومن أصغى إليه بنفس تزندق » وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن

الرقص تعبير عما يعتل في القلب من وجد إذا ما أزعج السماع القلب إلى الحق ، بما فيه من وجد ، فلا السماع ولا الرقص سبب وجده . وقد قال الامام الغزالي ص ١٣٣ د قال أبو سليمان : السماع لا يجعل في القلب ما ليس فيه ولكنه يحرك ما هو فيه .

المولوية

ثم نأتي إلى المؤلف إلى بيت القصيد وحقيقة صورة الرقص في الاسلام فيصف لنا أحد اجتماعات طائفة المولوية ، نسبة إلى « جلال الدين الرومي » المسمى أيضا « بالمولوي » كما ذكرنا ، في هذا الاجتماع الذي يسمونه « المقابلة » يجتمع دراويش المولوية في صالة كبيرة معدة في تكيتهم بها محراب « القبلة » ومنبر ووسط صحن هذا المكان الذي يشكل أكبر جزء من الصالة يحاط بسيج قصير (درابزين) بشكل دائرة مثمثة الاضلاع . وهذا الجزء نخصص لرقص الدراويش ويفصله عن مكان المشاهدين من حوله الدرابزين ، وباب الدخول لهذه القاعة يقع في مواجهة المحراب ، ومن ناحية باب الدخول وأمامه تماما فتح في السياج الذي يحيط بمكان الدراويش باب صغير ، وأمام المحراب تماما في داخل السياج يوجد مكان الشيخ حيث يجلس فيه على فراء خروف ، ثم فوق باب الدخول العام صالة عالية مثل المنصة تجلس فيها الفرقة الموسيقية .

تبدأ « المقابلة » بصلاة ليس الشيخ إماما لها ، فلكل تسكية

أمامها الخاص وبعد الصلاة يجلس الدراويش الذين أتموا فترة التدريب على يمين باب الدخول إلى دائرة السياج أما المبتدئون فيجلسون على الشمال ، يجلسون جميعاً ورؤسهم مائلة إلى الأمام وكأنهم مستغرقون في التأمل ثم تتلى بعض آيات من القرآن يهبون ثوابها إلى النبي صلى الله عليه وسلم ثم بعد ذلك تتلى أجزاء من شعر « مشوى » ، ثم بعدها يدعو الجميع دعوات وصلوات على النبي والخلفاء الراشدين وأهل البيت . . الخ ، ثم لمؤسسى الطائفة ومشايخها والحاكم ثم يقف أحد الموسيقيين في المنصة ويتلو مديحاً للنبي (نعت شريف) ثم يغنى رئيس غازى الناي لحناً مرتجلاً يسمى (تقسيم) تختلف نغمته حسب الأيام ثم بعد هذا التقسيم تعزف الفرقة ومعهما الطبول أول مقدمة موسيقية بينما ينهض الدراويش ويبدأون فى الدوران أى « داورى والاد » نسبة إلى « والاد » مؤسس الطائفة .

هذا « الداورى والاد » عبارة عن ثلاث دورات حول الصالة داخل السياج فى اتجاه مضاد لعقرب الساعة (من اليمين للشمال) ، أما الشيخ فيظل ثابتاً فى مكانه وعندما ينتهى « الداورى والاد » ينهض الشيخ من مكانه ليتخذ مكاناً آخر قريباً إلى الشمال من مكانه الأصلي يقف فيه ووجهه فى اتجاه مسير الدوارين ثم ينحنى ويتقدم إلى مكان آخر إلى يمين مكانه الأصلي أى (يمشى قليلاً فى اتجاه مسار الدراويش) ، ثم يأتى درويش يسمونه « سماع زان » ، يقف فى المكان الذى كان يقف فيه الشيخ منذ لحظات على شمال مكانه

الأصلي ثم ينحنون سوياً ويستمران في الدوران يتبعهم الدراويش الآخرون وعند نهاية الثلاث دورات يقف الدراويش في أماكنهم بينما يجلس الشيخ في مكانه الأصلي بعد أن ينحني أمام المكان ، ثم يلعب رئيس الزمارين تقسيماً موسيقياً ثم يبدأ المغنون في الغناء بمصاحبة الدفوف - وبما أن هذا الغناء ينتهي « بالسلام » ، سمي هذا الجزء الأول من الاحتفال « بالسلام » .

عند ابتداء الغناء ينزع الدراويش أثوابهم فيما عدا الشيخ « وسماع زان » ، ولا يتركون عليهم سوى لباس أبيض طويل يسمى « التنور » ، محزم بحزام ، وهذا « التنور » متسع من تحت الحزام حتى الذيل ثم يبدأون مباشرة المسير خلف « سماع زان » ، وعندما يصل هذا « السماع الزان » ، إلى المكان الذي كان يقف فيه الشيخ على شمال مكانه الأصلي يتقدم « سماع زان » نحو الشيخ ثم يقبل يده ويستأذنه أن يقف في مكان إلى الداخل قليلاً بين الدائرة الكبرى والدائرة الداخلية فيها ، بينما يتقدم الدراويش الذي يليه ويقبل يد الشيخ ثم يبدأ الرقص رافعاً ذراعيه إلى أعلى ويده اليمنى متجهة إلى « فوق » ، واليسرى متجهة إلى « أسفل » ، ورأسه مائلة إلى اليمين وهكذا يفعل الآخرون وردائهم الأبيض ينتفخ من الدوران فيصبح كالقرص المستدير - وحسب إرشاد « السماع زان » ، يقف الدراويش في أحد المكانين اللذين يتكون منهما دائرة السباح أي الدائرة الداخلية حيث يجري الرقص - وقد رأيتهم أنا في تكيتهم في مهر شارع السيوفية (بالحلمية القديمة) وكانوا يلبسون على

رؤسهم لبدة طويلة لونها (بيش) تشبه الطربوش ولكنها أطول
وضيقة من أعلاها وعندما يدورون حول أنفسهم يشبهون النحلة
التي كنا نلعب بها ، المقلوبة أى ان جزءها المذنب إلى أعلى
أو هم أشبه ما يكونون (بالقطة التي لها كرش) ، والآن يقوم باحياء
هذا الرقص الصوفي بتقليد تام في كل الحركات إحدى فرق الرقص
الشعبى في القاهرة .

يدور الدراويش كل حول نفسه وفي نفس الوقت يدور الجميع
في مدار يحيط الدائرة الداخلية ، أمام الشيخ « وسماع زان »
وفي وسط الدائرة الداخلية أى مجال الرقص يقف وسط الدراويش
درويش مسن يدور ببطء حول نفسه ثابتاً لا يتحرك من
مكانه وهم يدورون حوله ، وأما « سماع زان » فيقف دائماً يراقب
تحركات الدراويش ، ثم يتغير إيقاع الموسيقى فيتوقف الدراويش
عن الرقص في محيط الدائرة الصغيرة ثم ينسحبون إلى محيط الدائرة
الكبرى ويسكن الجميع ويتقدم الشيخ نحو الدراويش يحییهم ثم تلى
ذلك فترة استراحة تسمى « الترنم » ثم يبدأ بعدها « سلام » آخر
أى دور ثانى ثم ثالث ثم رابع وبعد ذلك يرجع الدراويش إلى
أماكنهم الأولى قبل الرقص ويلبسون ملابسهم ، ثم تتلى آيات
القرآن ثم يصلى « السماع زان » على النبي ثم يدعو لزملائه
ولمؤسسى الطائفة ورؤساء مذهبها والحاكم وجيوش المسلمين ثم
يقرأون الفاتحة مع الشيخ على أرواح الموتي ثم يحيى الشيخ الدراويش
وفرقة الموسيقى ويسير على مهل نحو باب الخروج .

ويتول المؤلف ان كثيراً قد تناولوا بالبحث والتحليل عروض
الرقص المولوى المنظم بقواعد موضوعة ولكن التفسير الشائع
فى أوربا ان رقص الدراويش يمثل حركة الكواكب التى يحركها
الحب وتدور حول مصدرها المشترك ، وان رفع اليدين اليمنى إلى
أعلى واليسرى متجهة إلى أسفل يعنى تقبل الحياة والنشوء الإلهى
باليمين وتنقلها اليسرى إلى العالم الدنيوى . وقد بنى هذا التفسير على أساس
الفكرة الهيلانية والأفلاطونية الحديثة التى تبناها فلاسفة المسلمين
والمتصوفون بأن ملائكة السماء قد دفعهم حب الله فجعلوا النجوم تدور .
أما الصوفية فيقول شكيب مصطفى ديدى فى تاريخ الطريقة « سيفينى
ففى مفلحيان ، ان الدوران (داورى والاد) يمثل حركة السماء
للعليا التى تحتوى على الكون وان السماع بعد « السلام الأول » يمثل
سماء عدم الحركة التى تتضمن سماء الروح فى « الملكوت » .

وبعد « السلام الثانى » يمثل السماع حركة سماء الشمس التى تضم
سماء الأرواح فى « الجبروت » .

وبعد « السلام الثالث » يمثل السماع حركة سماء القمر التى
تحتوى على سماء الأسرار فى عالم « اللاهوت » .

أما بعد « السلام الرابع » فالسماع يمثل الحركة الخاصة بالإنسان
وهى التى لا يشبهها شئ فى العالم الخارجى - فعند سماع ذكر الله
الذى يطلقه الناي أو الطبل يتحول « السماع » متجهاً نحو الله ثم
يذوب فى ذاته . وأما الشيخ فى « داورى والاد » فهو « القطب »
والدراويش نجوم ثابتة ، وهم كواكب فى « السماع » وبمعنى أعم

فإن السماوات والنجوم والعناصر والأشياء المركبة من معادن وحيوان والسكرالك كلها ممثلة في « السماع » .

أما التفسير الكلاسيكي للسماع فمختلف ، فهذا التفسير يكون ثوب الدراويش قبره ، ولبدته هي الحجر الذي ينام عليه في قبره ، والجزء الأول من الاحتفال بينما الدراويش جلوس يمثل الجنة الحالية ، والدراويش موتى في قبورهم وعلى صوت الناي الذي يمثل فقير أو بوق البعث يهبون من قبورهم ، ثم إن « الداوري والاد » هو البعث أو بالمعنى الرمزي اليقظة من « سبات الموت » وهناك تفسيرات وتأويلات فلسفية أخرى كثيرة .

من هذا البحث القيم الذي قام به الأستاذ ماريحان موليه والذي أوجزناه هنا نخرج بحقائق ثابتة ، فالرقص الديني قد وجد في الإسلام ، وكذلك الغناء الصوفي أو السماع وما نلاحظه في ذلك طبيعة وجودهما على أسس النظريات والأفكار القديمة ، فالسماع شديد الشبه بالديثيرامب الديونيسي القديم الذي نشأت عنه التراجيديا القديمة اليونانية بما تحكميه من خلق الكون والبعث .. الخ . وكان مجاله مع الرقص في دائرة تشبه دائرة الاركسترا مجال الديثيرامب ورقص الساتير الدائري وما نراه في الميناد اليونانيات . أي الفتيات الموهوبات بحب الاله ديونيسوس وهن مستغرقات في تجليهن ورقصهن العصبي يهدين بتنبؤات ثم بعد ذلك التشابه فيما ذهب إليه لوكيانوس في قوله : ان الرقص أزلى تتمثله

في الاتساق والهارمونية والايقاع الموقوت بين الكواكب
السيارة والنجوم الثابتة ، كل ذلك يثير الانتباه إلى شدة التشابه
في الأسس الفلسفية ، في نشوء قائم على الوحدانية في رقص
التجلى والتواجد عند الصوفية من المولوية .

(تم بحمد الله)

موضوعات الكتاب

صفحة	
٧	— المقدمة
١١	— هل وجد التياترو المهرى القديم ؟
٤٣	— توفيق الحكيم ومسرحية ايزيس
٤٩	— التياترو اليونانى واصل نشأة التياترو العالمى
١٠٠	— الشعراء التراجيديون الاول مؤسسو التياترو :
	ليسخيولوس
١٠٥	— سوفوكليس
١٠٩	— يوريبيدس
١١٣	— ارستوفانيس
١٥١	— الافنعة
١٦٠	— الممثل
١٦٣	— الاسماع وانتشار الصوت
١٧١	— الفليا كس
١٨١	— تياترو العصر الهيلانى
٢٠٠	— تذكرة التياترو
٢١٤	— التياترو الرومانى
٢٣٥	— نظرية هوراس وتقسيم الدراما الى خمسة فصول
١٤٧	— الكوميديا الشعبية (الميموس Mimus)
٢٦٧	— نشأة الرقص المعبر (الميموس Pantomimus)
٢٧٥	— الرقص المعبر عند لوكيانوس « Pantomimos » — تاريخه ودلالاته وتطوره

الشعراء والدراما اليونانية والدراما الإيطالية الوطنية	٢٨٩ —
التياترو الرومانى	٣٠١ —
الاوديون	٣٤٠ —
اوديون الاسكندرية	٣٤٥ —
مدرجات المصارعة « الامفيثياتروم »	٣٥٢ —
السيرك Circus	٣٦٦ —
الاستاد	٣٧٣ —
التذيل والمراجع	٣٧٤ —
رقص التجلى فى الإسلام	٤٠٥ —
المولوية	٤٠٨ —

THEATRUM

Par

ABD EL-MOHSEN EL-KHASHAB